

PATRICK CONTY

LABIRINTI

La chiave segreta per svelare l'enigma
Un percorso iniziatico
per ritrovare il centro



VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

**«Come nel paradosso eleatico,
un sogno si disgrega in un altro sogno
e questo in un altro ancora,
e poi in altri che tessono oziosi un ozioso labirinto.»**

Jorge Luis Borges

- **La fascinosa storia dei labirinti, da quello mitico di Minotauro ai mandala tibetani**
- **La geometria dei labirinti, la chiave logica segreta che ne svela l'enigma**
- **Il labirinto paradigma e simbolo dell'esistenza umana: la ricerca del senso nel labirinto come percorso iniziatico verso il centro di sé**

ISBN 88-384-2967-7



PATRICK CONTY

LABIRINTI

La chiave segreta per svelare l'enigma
Un percorso iniziatico
per ritrovare il centro



PIEMME

Titolo originale dell'opera: L'esprit du labyrinthe

© Question de, 1996

Pubblicato da Question de - Albin Michel

Traduzione a cura di: Daniele Ballarini

Redazione: Marisa Lorenzini

Realizzazione grafica: Conedit Libri s.r.l., Cormano (MI)

Sovracoperta: Studio Aemme

EDIZIONI

I Edizione 1997

© 1997 - EDIZIONI PIEMME Spa

15033 Casale Monferrato (AL) - Via del Carmine, 5

Tel. 0142/3361 - Telefax 0142/74223

Stampa: arti grafiche TSG s.r.l., via Mazzini, 4 - Tel. 0141/598516 - Fax 594702 - 14100 Asti

*«Ho soggiornato tre volte
nel castello di Arianhood
... Sono stato su un seggio sfortunato
nel circolo vorticoso al di sopra di Caer Sidin
senza muovermi nei tre elementi.»*
Hanes Taliesin

*«Cogliere d'un sol colpo collegamenti, interezze che non sono intere,
un convergente divergente, consonante dissonante,
e da tutte le cose uno e da uno tutte.»*
Eraclito

*«... con lui, con il suo martello, il suo bastone
o con il suo pugno, o nel pensiero,
in sogno, voglio dire mai,
egli non potrà mai, o con la sua matita, il suo bastone
o con la luce, voglio dire la luce.»*
Samuel Beckett

La fisica dei quanti postula nuovi paradigmi e un concetto di realtà che rassomiglia a quello che presentano gli antichi miti e le antiche religioni orientali. Diverse opere, come *Il Tao della fisica* di Fritjof Capra e *La danza dei maestri Wu-Li* di Gary Zukav, hanno già esplorato questa somiglianza, ma la domanda su che cosa essa si fondi resta ancora senza risposta.

Analizzando la natura e la geometria del labirinto, cercherò di dimostrare che la mitologia antica e la fisica moderna si basano sugli stessi schemi geometrici.

Essendo fin dall'infanzia affascinato, come molti, dai miti elaborati sui labirinti – di cui la storia di Arianna, di Teseo e del Minotauro è l'esempio più noto nella cultura occidentale –, quando ho ricevuto questo manoscritto ho cercato subito di scoprire l'esegesi dell'autore. Così, mi sono tuffato in un dedalo di esempi, di commentari e interpretazioni che non mi hanno solo soggiogato, ma anche sconcertato: le intuizioni e le serrate dimostrazioni di Patrick Conty, appassionato studioso di etnologia, di fenomenologia strutturale e di esperienze interiori, non si limitano a illuminare le fondamenta stesse di ogni mitologia grazie alla sua visione geometrico-filosofica del sapere iniziatico elaborato sui labirinti da tutte le tradizioni culturali, ma tracciano anche delle piste da esplorare per il ricercatore moderno che si interessa alla fisica dei quanti e alla spiritualità in senso ampio.

Peraltro, potremmo affermare che tutto è labirintico, a partire dal corpo umano, con le circonvoluzioni del cervello e le anse intestinali, col groviglio delle vene e delle arterie e la rete del sistema nervoso, per non parlare dei meridiani energetici dell'agopuntura, fino ai meandri della mente che si perde nei sogni e nei pensieri. Tutto è composto da nodi, è questo il tessuto della vita.

Sta a noi non farci invischiare nei lacci e nei reticoli ed è nostro dovere scoprire e tracciare una strada che sia chiara per tutti.

In tale ottica, lo studio ermeneutico che vi apprestate a leggere è un'opera fondamentale per la ricerca del senso. Un libro visionario in cui l'antica scienza dei nodi e degli intrecci dedalici rivela una scienza dello spirito e una poetica dell'universo che hanno conservato una solenne attualità: prestiamo attenzione a ciò che hanno da dire.

Scrivendo questa prefazione a mano e su un foglio a quadretti,

scorgo un animaletto che corre sulla carta: una specie di ragno, una cosa minuscola, quasi invisibile, al massimo sarà lungo mezzo millimetro. Lo vedo nascondersi nell'inchiostro nero, e poi riemergere per perdersi nei piccoli quadretti, esitante, come se avesse paura del mio sguardo inquisitore. Esso sente la mia presenza poiché non appena distolgo lo sguardo riprende la corsa nel labirinto filigranato di cui io rappresento l'invisibile Minosse. Infatti, se lo osservo di nuovo, il ragnetto si affretta a immobilizzarsi in un tratto di inchiostro o del reticolo cartaceo. Esso vaga ma infine giunge al bordo del foglio: non volendo schiacciarlo, dato che ormai lo considero un amico, soffio sulla superficie e lo proietto in un altro spazio e in un altro tempo, in un diverso dedalo di forme, di colori e di situazioni dove continuerà a tessere la tela della sua esistenza.

Anche noi viviamo così errabondi; grazie al nostro impegno, certi eventi quotidiani ci spingono al di fuori della rete delle idee preconfezionate. Che quest'opera possa essere per voi un avvenimento illuminante.

MARC DE SMEDT

IL LABIRINTO DI GOTLAND

«Un labirinto è una cosa fatta apposta
per confondere gli uomini.»

J.L. Borges

Se in tutte le cose vi è un inizio, sembra che questa sia cominciata così: ero in vacanza nell'isola di Gotland, in Svezia, e mentre passeggiavo non lontano da un fiume, in una rudimentale disposizione di pietre scoprii un labirinto. Affascinato dal carattere arcaico di questa costruzione che mi sembrava vagamente familiare, dopo un primo esame mi avventurai in un corridoio. Compiuto interamente il percorso, sconcertato dalla scoperta e dalla strana sensazione di essere stato guidato, mi inoltrai di nuovo nel circuito, questa volta a passo di corsa, ricordando che, da ragazzo, mi divertivo coi miei cugini a fare giravolte come un inesperto derviscio, stordito e fuori di me, ma in tal modo più vicino alla cuginetta a cui non osavo dichiarare il mio amore. A mano a mano che avanzavo, guardando dritto davanti a me e seguendo i cerchi sempre più stretti, il movimento delle onde che si infrangevano a riva sembrava fondersi con la corsa delle nuvole, le cui forme, a loro volta, richiamavano quelle delle rocce collinari. I quattro diversi paesaggi che circondavano il labirinto si rispecchiavano e si confondevano a vicenda, tanto che un sentiero che saliva verso una piccola chiesa sembrava un lento *maelström* che indicava la direzione di un oscuro presagio. In tale movimento di ascesa, pareva che il tempo si fosse fermato e che un viso occultato si staccasse dal terreno per svelare l'essenza stessa dell'isola. Forse era proprio questo smarrimento che ero venuto a cercare e che speravo di trovare nelle antiche rune o in luoghi capaci di ravvivare ricordi d'infanzia e in cui pareva racchiuso un enigma.

Come mai una costruzione così semplice, che non si può certo definire opera architettonica, può essere talmente suggestiva da evocare le esperienze più intime e impalpabili? Il labirinto meritava un terzo percorso. Tuttavia, temendo forse di cancellare la prima impressione, mi allontanai e poi lo dimenticai...

Parte Prima

L'ENIGMA DEL LABIRINTO

L'ENIGMA

*«[...] quelle cose che non sono mai accadute
ma che esistono da sempre.»*
Sallustio

Chi non conosce il mito greco in cui si racconta di come Arianna si innamorò dell'audace e valoroso Teseo? Tradendo suo padre (il re Minosse) e il suo fratellastro (il Minotauro), ella gli diede un gomitolo di filo che avrebbe usato, facendolo scorrere dietro di sé, per orientarsi nel labirinto edificato da Dedalo per rinchiudere il Minotauro. In questo modo, Teseo ritrovò la strada nell'inestricabile labirinto e, dopo aver ucciso il mostro e liberato i suoi compagni, fece vela verso Atene con Arianna, che poi abbandonò durante il viaggio, per motivi rimasti oscuri, nell'isola di Nasso.

A noi, come a Teseo, la leggenda presenta esplicitamente un problema specifico: come scoprire il cammino che conduce dall'entrata al centro del dedalo? È noto che Teseo non si limitò a lasciare scorrere il filo mentre avanzava nel labirinto così come Pollicino abbandonava dietro di sé una serie di sassolini per ritrovare la strada.

L'impresa infatti è legata a un problema geometrico e topologico simile o complementare a quello costituito dal nodo gordiano, che bisogna sciogliere senza poter scorgere le estremità della corda.

Questo nodo estremamente complesso che univa il giogo al timone del cocchio di Gordio (mitico re di Frigia) era conservato nel tempio di Zeus, a Gordio. Secondo la leggenda, chi avesse saputo scioglierlo sarebbe diventato dominatore del mondo. L'impaziente Alessandro lo recise nettamente con un colpo di spada. Il gomitolo di Arianna potrebbe quindi corrispondere alla corda del nodo gordiano, sciolta affinché non si aggrovigli più. Esso rappresenterebbe allora il complesso percorso della corda nel nodo, sebbene riordinato sotto una diversa forma, un percorso che, dopo il gesto di Alessandro, non è più possibile ricostruire. Col filo di Arianna, il mito collega dunque abilmente due diversi problemi topologici.

Se oggi la ricerca della soluzione ci appare meno pericolosa di quanto lo fosse per Teseo, dato che non dobbiamo confrontarci con il temibile Minotauro, il problema si presenta tuttora di impossibile risoluzione, poiché non si riesce a trovare un accordo né su ciò che fosse realmente il labirinto né sul luogo in cui sorgeva.

Alcuni ritengono che si trattasse del palazzo di Cnosso, edificato per riprodurre un famoso labirinto egizio di cui non resta alcuna traccia, o semplicemente di un cortile di tale palazzo dove si svolgevano dei combattimenti rituali, le tauromachie. Altri affermano che si trattava di piste adiacenti al palazzo, oppure di quelle di Crotone, in Calabria. Altri ancora suggeriscono che il mito corrisponde a un rituale raffigurato in un affresco del palazzo di Cnosso in cui si rappresenta una tauromachia e che può essere interpretato come un calendario (cfr. figura 35).

In tutto il mondo, esistono numerosissimi labirinti di diversa forma, ma la loro interpretazione risulta tutto sommato agevole e non giustifica assolutamente il carattere inestricabile e ineluttabile del dedalo mitologico. Occorre inoltre notare che è possibile concepire i labirinti geometrici classici come una greca, o una *chicane* avvolta su se stessa (figura 1).

In questo senso, ogni sentiero sinuoso, ogni cinta o rocca fortificata può rappresentare un labirinto. Tuttavia, senza una formulazione chiara del problema, non è possibile abbozzare una strategia che ci faccia avvicinare alla soluzione.

Dovremmo allora considerare il labirinto alla stessa maniera del castello o del tribunale descritti da Kafka, cioè come una metafora o un modo di evocare «... quelle cose che non sono mai accadute ma che esistono da sempre»¹? Il mito ci parla cioè dell'“essere”, di

¹ Sallustio, *Degli dei e degli uomini*.

un essere che non è una cosa concreta e che non si riesce a identificare e neppure a inquadrare. Eppure, il gran numero di miti e leggende con cui tutte le civiltà storiche presentano versioni differenti del labirinto fa sorgere un'altra domanda: qual è il significato del mito? Anche in questo caso, è difficile dare una risposta precisa poiché le varie leggende, narrate in modi diversi, giustificano interpretazioni divergenti del loro significato.

Come Proteo, sembra che anche il labirinto eluda ogni tentativo di comprensione, presentandosi continuamente sotto forme diverse.

Nel mito greco, esso appare come una prigione da cui non si può fuggire. Nell'*Eneide*, si insinua che il labirinto nasconda l'entrata dell'Ade. Nel *Mahabharata*, esso rappresenta una fortificazione con feritoie utilizzata nella battaglia di Kurukshetra, mentre nel *Ramayana* è il castello inespugnabile in cui si rifugia il demone Ravana. Per l'arte tantrica, il dedalo è il *citta*, l'aspetto mentale dello spirito. Gli Indiani d'America ritengono che esso sia il passaggio da cui emersero ed entrarono nel mondo i loro antenati. In certe regioni africane, esso assume la forma di una giostra strategica. Per l'uomo medievale, è la strada di Troia o di Gerusalemme, la via di un pellegrinaggio alla fine del quale ci si deve orientare nuovamente. Dell'antico labirinto egizio situato nei pressi del lago Moeris si diceva fosse una specie di matrice che rifletteva la struttura dell'universo. In Corea, è un labirinto a contenere il più antico testo buddista e a rifletterne forse il senso occulto. Infine, sembra che l'antichissimo calendario di Tiahuanaco, al pari di quello di Cnosso col "volteggio sulla groppa del toro", ricollegli la struttura del labirinto a quella del tempo.

Ogni tentativo di effettuare una sintesi fra queste diverse interpretazioni crea problemi ancor maggiori. Kerenyi, lo studioso che ha contribuito tanto a esplorare la dimensione mitologica, ci mette in guardia da tale difficoltà:

«Lo studio del problema del labirinto possiede quel carattere peculiare comune alla maggioranza dei problemi che sorgono mentre si compiono serissime ricerche sui miti, tanto che non si trovano soluzioni capaci di eliminare quei problemi».

A suo parere, il labirinto resterà un "mistero", una conclusione che appare rinunciataria. Infatti, se si può legittimamente ritenere che esso sia legato a misteri antichissimi, resta da chiarire a quali e

in che modo. Al di là del mistero, i problemi fanno affiorare un enigma che si può cercare di risolvere.

In generale, la tradizione considera il labirinto come la rappresentazione del mondo che ci tiene in schiavitù, mentre il filo di Arianna simboleggia la nostra liberazione; tale emancipazione potrebbe essere quella che promettono tutte le religioni mondiali e la cui chiave si trova proprio negli antichi misteri. L'immagine del labirinto appare inoltre come la riproposizione della domanda: «Chi sei tu?», che Dio fece ad Adamo dopo l'errore che causò la sua cacciata dal Paradiso. In essa, ritroviamo anche, sotto un altro aspetto, un complicato problema topologico e il labirinto risponderebbe alla domanda posta implicitamente dalla Sfinge: «Chi sei? Da dove vieni? Dove vai?», o dal famoso «Quo vadis?» udito da Pietro che si allontanava da Roma. Esso può altresì simbolizzare il centro o il castello primordiale di cui parlano i mistici e dove si localizzerebbe lo spirito:

«Vi è nell'anima una fortezza ove non può penetrare neppure lo sguardo trinitario di Dio perché quello è il luogo della pura unità». (Meister Eckhart)

Questa definizione della fortezza inespugnabile sembrerebbe contrastare con quella di una prigione inestricabile, ma quando appare il percorso che conduce all'uscita dal labirinto, si nota che esso è anche quello che, inversamente, conduce dall'uscita al centro. Scoprire il cammino liberatorio, quindi, significa anche conoscere il percorso che porta al centro, e il centro finisce per simboleggiare l'unità assoluta e l'emancipazione, protette da un cammino difficile da scoprire. Come disse Flaubert, «tutto ciò che sembrava esterno è invece interno».

Due immagini invertite si giustappongono come in un oscuro palinsesto e si sostituiscono reciprocamente in relazione alla comparsa, o meno, del cammino.

In effetti, quando si cerca di comprendere il senso ultimo della vita, si nota spesso come essa si svolga futilmente e segua un corso casuale in un groviglio di strade che non portano da nessuna parte; inoltre, allorché cerchiamo di sondarne la profondità, di evitare dei punti morti, di scorgere una via d'uscita o una ragion d'essere, o di trovare un'armonia più soddisfacente, finiamo per scoprire soltanto nuovi cappi di un nodo gordiano senza testa né coda che ci stringe e che i nostri sforzi non fanno altro che rinserrare. Allora, se noi ci riconosciamo nel passato, come in uno specchio, vediamo

bene come esso assomigli a un Minotauro. E se abbiamo la tendenza a deviare o a svoltare circolarmente allontanandoci dai nostri desideri essenziali, è facile supporre di vivere in un dedalo e, come il personaggio di Robert Pirsig, disperare di potervi sfuggire:

«Di tanto in tanto usano parole rare, il più possibile stentate, come “ciò”, o “tutto ciò”, o la frase “non vi si può sfuggire”. E se domandassi “a che cosa?”, la risposta potrebbe essere “a tutto l'affare”, “al sistema” o “all'intera organizzazione della cosa”. Una volta, Silvia mi disse, sulla difensiva: “Bene, tu sai come sbrigartela”, il che provocò una tale espansione del mio ego che al momento mi sentii imbarazzato e non le chiesi: “a far che?”, restando piuttosto perplesso». (R. Pirsig, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*)

L'interpretazione tradizionale può applicarsi anche al labirinto medievale che ebbe il proprio spazio nelle chiese e nelle basiliche, ma in un modo che è se non dubbio, quantomeno incompleto, dato che presenta un significato unico, mentre il mito è polisemico, quasi una costellazione e una pluralità di significati. Invece, nella tradizione medievale il senso implicito del mito diventa esplicito, separato dal proprio contesto, per trovare supporto nei dogmi e nei misteri della fede cristiana. Il filo di Arianna diventa semplicemente la grazia, oppure la corona del rosario di un pellegrino, perdendo quindi ogni connessione diretta con il filo vero e proprio. Il senso esplicito del mito, che presenta un problema topologico concreto – come uscire da un dedalo – si attenua e come tale diventa insolubile.

Il metodo esegetico con cui la tradizione spiegava il mito è anch'esso misterioso e oscuro, dato che esso è il frutto di un contatto intimo con una rivelazione il cui messaggio viene trasmesso, tradotto o trasposto in un nuovo contesto. L'illuminazione può essere il risultato di uno studio approfondito, ma anche di esperienze inusuali, di eventi fortuiti, di un destino o di un cammino che prende l'avvio proprio da chi viene illuminato, che lo descrive in un modo apparentemente soggettivo. Proprio questa tematica, unitamente a quella del labirinto, si ritrova nei racconti di Borges, e compare anche in uno dei motti che accompagnavano le raffigurazioni del labirinto medievale: «Fata viam invenient», il destino troverà la propria strada. Rivelandosi, il labirinto si trasforma, mascherandosi in qualcosa di nuovo.

Nella nostra epoca, in cui l'idea delle Parche che dipanano il filo del destino appare tanto desueta da farci sorridere, è degno di nota il fatto che persista l'enigma del labirinto, anzi, che esso riacquisti

vigore come simbolo di una ricerca ossessionante che si fa sempre più oscura. Tutti gli scrittori più famosi del nostro tempo – Kafka, Joyce, Roussel, Borges, Robbe-Grillet, Eco ecc. – hanno riconosciuto nel dedalo un'immagine efficace per descrivere il mondo e ciascuno ne ha proposto una sua versione: un castello, un tribunale, la città di Dublino, un'immensa biblioteca, una strategia o un giardino segreto...

Anche gli scienziati hanno fatto ricorso a queste immagini per descrivere il carattere "provvisorio" o indeterminato del sapere al quale conduce la scienza moderna. Ecco come si esprime Rudy Rucker a proposito del teorema di incompletezza di Gödel:

«I matematici non riescono a offrire una descrizione corretta e completa dell'insieme dei numeri interi (1,2,3...). Così, si ritrovano abbandonati, come K nel castello di Kafka, incapaci di sfuggire alla reclusione dei passaggi. Si affannano indefinitamente lungo i corridoi, fanno degli incontri, bussano a delle porte, conducono le loro ricerche, ma nel castello della scienza non esiste in alcun luogo la via per giungere a una verità assoluta». (R. Rucker, in *Science* 82, ottobre)

Del resto, è lo stesso metodo scientifico moderno a esser definito come un labirinto:

«Questo non è più un sentiero ma una moltitudine di vie, una mappa, una foresta labirintica di divagazioni dell'intelligenza [...] Il problema scientifico è una interrogazione della intersoggettività [...] e viene circondato dal complesso grafo del labirinto enciclopedico. Di modo che, se il labirinto è angosciante e crea problemi, in sé e mediante la complicazione delle intersezioni, è quindi esso stesso un problema, che viene giustamente risolto grazie alla grande potenza di dette intersezioni. L'oggetto della scienza accresce la sua potenza relativa e in generale anche la sua problematica. Il problema scientifico assume così la dignità universalizzante riconosciuta una volta alle questioni filosofiche: è meno il tentativo di superare un ostacolo che il confronto di una comunità con la complicazione globale che la concerne e in cui è compresa». (M. Serres, *L'interférence*)

Tuttavia, quando oggi noi parliamo di un labirinto, cerchiamo di analizzare o di mettere su mappa una struttura per trovare un centro o una via d'uscita dove scoprire una verità che vuol essere perfettamente protetta o mascherata, oppure per sopravvivere e adattarci come delle cavie intelligenti e maliziose?

Al giorno d'oggi, del labirinto sembra che si sia rafforzato solo l'aspetto negativo. Quanto all'aspetto positivo evocatore di una definitiva emancipazione, di una soglia, di un chiasma dove si compirebbe una trasformazione radicale – la Metamorfosi di cui parla,

ma in senso opposto, Kafka –, esso suscita degli strani sospetti. Al meglio, tale positività sussiste come possibilità ormai defunta, come gli dèi mortali, come verità il cui valore è soltanto storico e che deve restare rinchiusa in un chiostro come il Minotauro lo è nel regno del favoloso. Quasi che la realtà debba essere protetta dal mito per mezzo di una diga perenne, come le basse terre d'Olanda.

L'uomo moderno si rassegna, a guisa dei protagonisti di *Aspettando Godot*, ad adattarsi al dedalo, e a sopportare tale condizione. Oppure, se decide di reagire, si accinge a tagliare il nodo gordiano. Prendendo in considerazione il mito greco, l'uomo moderno potrebbe identificarsi con Dedalo, "l'astuto lavoratore", o col Minotauro – detto anche "Asterios", "la stella" o l'uomo segnato –, ma assai difficilmente con Teseo, di cui ha fatto un Don Chisciotte. Avendo tralasciato la ricerca di un centro e di una via d'uscita, egli ha rinunciato a vincere la morte che, divenuta l'ultimo porto della nostra vita, ne sottolinea l'assurdità.

Il labirinto moderno, pertanto, appare più simile a un regno mentale in cui si realizza l'irrimediabile separazione fra due mondi, il visibile e l'invisibile, che una volta erano in comunicazione; la sua esistenza ci condanna a un esilio definitivo. Oggi, il significato implicito del vecchio mito si rivela paragonando e accostando vari miti, mitemi e rituali legati al dedalo.

Ciononostante, prima di entrare nel labirinto dei testi, sarà opportuno svelare il senso occulto evocato dal filo di Arianna. Tale senso corrisponde all'aspetto positivo a cui accennavo e indica il luogo di un contenuto semantico del mito che rischia di sfuggirci quando ne analizzeremo l'aspetto formale servendoci di una logica concreta, o quando esamineremo la forma e la struttura di un labirinto in cui siamo destinati a perderci. Questo senso non può quindi pretendere di offrire un'interpretazione definitiva del mito ma soltanto fornire una versione fra le tante. Qualora diventi esso stesso enigmatico o ermetico, il suo ruolo, in compenso, consisterà nel permettere un collegamento con altri sensi anch'essi fattisi oscuri nel corso del tempo, e nello svelare una rete di significati probabilmente coincidenti con quello del labirinto.

Un'interpretazione del mito potrà essere ritenuta soddisfacente non se produce un senso comprensibile per la mentalità moderna, ma soprattutto se permette di scoprire la coincidenza fra contenente e contenuto mitico o fra un dedalo e il suo filo conduttore. A livello ideale, un'interpretazione completa dovrebbe offrire anche

una soluzione pratica al concreto problema geometrico, ossia un metodo preciso per evadere da un labirinto a prima vista inestricabile. Ciò implica che il mito sia collegato a una geometria e a un determinato senso della vita, cioè che riconosca implicitamente nella geometria un modello applicabile all'esistenza umana. La struttura mitica si sovrapporrebbe pertanto a uno schema geometrico di modo che il mito stesso sarebbe auto-referente e la soluzione al problema geometrico la chiave per scoprire il senso occulto. Per trovare tale senso, evocato dal filo di Arianna, occorre far riferimento ad antichi sistemi di pensiero che interpretavano il mito con un metodo che ci è forse alieno o sconosciuto. Talvolta, pur senza offrire alcuna interpretazione, essi possono presentare immagini simili che converrà comprendere bene.

Nell'alchimia, per esempio, si trovano numerose allusioni al labirinto, che viene assimilato all'*athanor*. Per la Grande Opera, questo forno chimico rappresenta il corpo umano fatto a immagine del cosmo, concepito come un reticolo di poteri dell'anima che si serve del corpo materiale come sostegno. Tuttavia, come dimostrano i brani che seguono, la corrispondenza fra la terminologia alchemica e quella mitologica sembra labile, e il discorso alchemico, evasivo ed ermetico, presenta specifici problemi di interpretazione, altrettanto complicati di quelli mitologici:

«Dedalo e Icaro impersonano la parte fissa del magistero che si volatilizza. Dedalo è il primo solfuro dal quale nasce il secondo che, dopo esser stato sublimato nel vaso, ripiomba nel mare del filosofo. In questo caso, il labirinto in cui erano rinchiusi simboleggia la materia in putrefazione». (Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*)

«La Circoambulazione è la circolazione degli spiriti o la distillazione circolare, sia dell'esterno all'interno, sia dell'interno all'esterno, o del più alto e del più basso, quando si incontrano in un cerchio, sì che non è più possibile riconoscere ciò che era fuori o dentro, in alto o in basso; tutto si risolve in una cosa situata nel vaso o nel cerchio, giacché questo vaso è il vero Pellicano filosofico, e non si dovrebbe cercarne altri in tutto l'universo»². (*Tractatus aureus*)

La prima citazione implica che il cammino che porta fuori dal labirinto sia creato grazie alla trasformazione di un labirinto concepito come contenente e contenuto e che rappresenta tanto il corpo fisico che quello eterico. Anche se la si potrebbe dedurre dall'insieme

² È utile ricordare questa definizione della circoambulazione, poiché tale concetto tornerà a più riprese nei prossimi capitoli.

delle costruzioni con cui Dedalo ha rappresentato diversi aspetti del labirinto, nel mito tale trasformazione non appare evidente.

La seconda citazione, sebbene legata ai labirinti in modo più oscuro, ci interessa perché stabilisce un legame fra la trasmutazione alchemica (psicologica o spirituale) e una singolare geometria che sembra avvicinarsi a quella dei *mandala* orientali. Essa allude inoltre a come ci si lasci sviare o confondere da una struttura che si fa labirintica proprio mentre la si sconvolge continuamente.

Ritroviamo il motivo del dedalo anche nel tantrismo, il sistema che può contribuire a farci trovare il senso implicito nel filo di Arianna. Lo stesso termine *tantra* va tradotto con “trama di un tessuto”, o con il laccio, la parte che guida la trama. Esso designa pertanto il filo continuo, complementare a quello di una trama costituita dal “filo” dei *sutra* (“sutra” è, a sua volta, traducibile con “filo”).

Secondo il lama Trungpa Rinpoche, grazie a questo filo, purché si sia sani di mente, si giunge alla realtà suprema attraverso l'obbedienza all'insegnamento. È il filo che connette uno spirito sottomesso al mondo esterno in tutta la sua complessità. Come una potente e terrificante corrente d'energia, esso collega al mondo risorse spirituali inesprese, al fine di creare situazioni assai precise. Così, si realizza la coincidenza di verità che si escludono a vicenda. Con un sottile senso dell'umorismo, Trungpa descrive l'esperienza a cui conduce il tantrismo – detta “via improvvisa” o “folle saggezza” – come «il cielo che cade sulle nostre teste come un crespo azzurro». Da parte sua, Heinrich Zimmer offre una descrizione dello yoga tantrico che fa pensare all'edificazione di un labirinto e al modo per uscirne:

«Ciò che importa è trovare la maniera giusta per associare Dio a noi stessi (il Sé): in fondo, siamo uno e la stessa cosa [...] Per un Indiano, il ragno nella sua tela è una metafora del principio divino che, al di fuori di sé, dà origine al mondo della forma e della sostanza. Ma di questo principio divino, Brahma è il nostro inconscio profondo, noi tutti siamo avviluppati nella tela del nostro mondo, da noi forgiato grazie alla protezione della nostra Shakti. È la *maya* in cui siamo tutti invischiati. Per liberarsi da tale imprigionamento imposto dalla natura, lo yogi apprende a sviluppare la visualizzazione interiore di una struttura corrispondente alla ragnatela. Lui stesso ne è il centro e l'origine. E la tesse dotandola di una forma circolare piena di figure (i *mandala*), o di un diagramma lineare, diviso in macrocosmo e microcosmo, pieno di simboli che rappresentano il mondo delle forze divine. Tale struttura sviluppata fuori di sé grazie a una visione interiore, viene ritenuta realtà e gradualmente ricondotta a sé. Così, lo yogi impara a comprendere la genesi e la morte del mondo come un processo di cui egli rappresenta il centro e l'origine». (H. Zimmer, *Philosophies of India*)

Nel *mandala*, lo yogi assume quindi prima il ruolo di Dedalo, che costruisce e perfeziona il labirinto, e poi quello di Teseo, che lo decodifica e lo rapporta a sé per sfuggire alla sua *maya*.

Si potrebbe paragonare questo filo tantrico, che lega e illumina le cose, al Logos così come lo intende Eraclito. Non il Logos di Aristotele, logico e materiale, ma quello che corrisponde a una nozione pre-ontologica, illuminante e folgorante come un lampo che unisce cielo e terra e che indica il cammino: «Tutte le cose pilota il fulmine» (Eraclito, fr. 64). Un Logos che, al pari del percorso labirintico, si presenta come un enigma:

«Il Logos è eterno ma gli uomini ne hanno incomprensione e prima di sentirlo e una volta che l'abbiano sentito. Ché mentre le cose tutte avvengono secondo questo Logos, a inesperti rassomigliano, pur con l'esperienza che fanno e di parole e di opere tali, quali vado io esponendo secondo sua natura, analizzando ciascuna cosa e indicando come sta. Ma agli altri uomini sfuggono le cose quante essi compiono ridestatisi, siccome quante essi compiono dormendo, sfuggono loro nell'oblio». (Eraclito, fr. 1)

«I limiti dell'anima non riusciresti, per quanto vai, a trovare, percorrendo ogni via: Logos così profondo ha essa». (Eraclito, fr. 45)

L'anima, "tessuto di poteri" intermedi fra quelli del corpo e dello spirito, è quindi simile a un dedalo che non si può esplorare del tutto. Ignorare l'anima equivale a ignorare il Logos e a non comprendere: significa essere disgiunti dalla continuità. Se noi, percorrendo tutte le vie, trascurassimo il nostro mondo interiore, rimarremmo assopiti nell'oblio, sperduti in un dedalo.

«L'uomo, che è una continuazione organica del Logos, pensa di poter spezzare tale continuità ed esistere separato da essa.» (Eraclito, fr. 2)

In questo ultimo aforisma possiamo riconoscere agevolmente il tema della leggenda di Alessandro che recide il nodo gordiano. Tagliare il filo corrisponde a separare l'essere dall'esistere, mentre quello ininterrotto d'Arianna, al contrario, suggerisce un cammino continuo che lega il visibile all'invisibile, il mondo materiale a quello dell'anima e dello spirito, propone un'alternativa a una logica discorsiva che analizza e separa.

La scomposizione analitica si oppone a quella alchemica che "uccide ciò che è vivo e vivifica ciò che è morto", cioè il Logos che in noi è come inesistente o morto.

Inoltre, se il filo di Arianna è paragonabile alla via del Logos, si può ritenere che il dedalo rappresenti il mondo del linguaggio, ol-

tre a quello delle cose e dell'anima. Tutto si lega in quella continuità che appare necessaria per farci intendere e comprendere.

Allora, i linguisti moderni che si rifanno a de Saussure e che definiscono la lingua come un mondo chiuso, un universo di significanti sprovvisto di relazioni dirette con l'universo che si vuol significare, possono benissimo richiamarsi anche a Eraclito. Se l'uomo perde le tracce sul cammino del Logos, la lingua – separata dal cosmo e dal mondo dell'anima – diventa un dedalo senza uscita che riconduce solo a se stessa e a parole vuote o dotate soltanto di un significato relativo in una rete infinita di rimandi reciproci. In effetti, il disegno del labirinto che si ritrova sui sigilli e sulle monete cretesi è il marchio o il logo di Dedalo. Come il demiurgo egizio Ptah è, per il fatto stesso di essere demiurgo, anche inventore del linguaggio, e come il mago Merlino dei Celti che sa interpretare e svelare i segni oltre che crearli, così l'archi-architetto Dedalo, archi-inventore e fabbro, maestro di forme e stampi, deve anche essere maestro di linguaggio e custode del Logos. Nel regno mitologico, l'atto creatore si manifesta sempre come un potere del verbo, e le cose sono definite dal loro nome e appaiono quando le si nomina: "dire è fare". Il Logos è inseparabile dal Cosmos, in quanto il primo è l'ordine del secondo. A un livello inferiore, la lingua è inseparabile dall'invenzione delle tecniche. Senza la via del Logos, le tecniche più creative, al pari del linguaggio più ricco e della logica più radicale, non portano che a uno smarrimento ancor più profondo.

Pertanto, questa via e questo Logos restano un enigma a cui non corrisponde alcuna formula o nozione e che non è possibile evocare in alcun modo, se non tramite un legame intangibile o una illuminazione simile a quella del fulmine o di una lingua di fuoco. Così, Arianna, come indica l'etimo del suo nome, potrebbe dire: «Io sono la luce», e anche: «Io sono la via e la vita». Analogamente, si potrebbe supporre che, se fosse stato cretese, il Cristo avrebbe detto: «Io sono il verbo, la via e il filo».

Non vi è dubbio che ci facciamo sbalordire dall'apparente intercambiabilità di parole come "via, verità, luce, vita, verbo", che ci sembrano appartenere a regni nettamente distinti a causa della perdita del senso e dell'uso dell'antico concetto di centro e di origine. Non si può dire se tale equivalenza derivi da una "decostruzione" che ha tolto alle parole un senso preciso o da un'involuzione che le avrebbe unite rendendole irriconoscibili.

Dico questo con tono malizioso, per non contraddire un altro aforisma di Eraclito:

«I misteri che condividono attualmente gli uomini li iniziano all'empietà».

Mentre cerchiamo di comprendere seriamente il mito, un tono irriverente o allibito può indicare la nostra costernazione per una soluzione a prima vista troppo vaga, o insufficiente, al di qua o al di là del bersaglio. Nella prospettiva di una soluzione globale e definitiva, si sarebbe tentati di adottare il tono ispirato e profetico di Edgar Allan Poe in *Eureka*. Ma la validità di una soluzione dipende dal metodo che permette di trovarla.

Senza abbandonarsi al sincretismo o alla comparazione delle religioni, che finiscono per diluire un buon vino in un altro, in tale territorio sconosciuto è preferibile adottare un discorso balbettante, o quello incoerente di un Pangloss. Vi sono percorsi ben forniti di segnali per parlare di esoterismo ed essoterismo, ma basta poco per deragliare nel mesoterismo:

«Il primo passo per evitare delle errate distinzioni analitiche come quelle presenti nel dualismo cartesiano e per dirigersi verso una specie di monismo consiste nel fare riferimenti univoci per temi che in passato erano divisi e nello stabilire alcune regole formali per rielaborarli. È questo che io ho pensato di definire "sintassi della coscienza"». (G. e M.C. Bateson, *Dove gli angeli esitano*)

La scoperta di una regola formale dipenderà dal modo in cui accosteremo e coaguleremo tutti i temi necessari per arrivare a una sintesi soddisfacente.

Un tono beffardo può corrispondere anche alla divagazione, al delirio che ci assale quando, presi dalle vertigini, siamo trascinati nel vortice del labirinto. Tale "delirio", stato intermedio fra lo storcimento totale e il discorso dettato da una "folle saggezza", si traduce in un eloquio spezzato in perifrasi, o che si rovescia su di sé formando circoambolazioni. Esso esprime un disordine sempre più palese, un'entropia del linguaggio, un caos da cui emergono nuove informazioni e un nuovo ordine. Il *maelström* fa venire a galla degli interessanti relitti.

Ma forse le beffe verranno solo da parte del lettore che non potrà fare a meno di notare in quest'opera un tentativo di non trascurare nulla, di indagare una moltitudine di vicoli ciechi e di strani circuiti al fine di ricreare una parvenza di labirinto, di trovare un

percorso che conduce al centro di una biblioteca-dedalo, o di presentare un enigma di modo che il ricercatore (il *detective*) che lo risolve accresca i suoi meriti; oppure al fine di trasformarsi da “ricercatori” in “cercatori”, per far sì che il percorso risolutivo sia simile a quello che porta a conquiste mitiche o meravigliose.

Tuttavia, questo delirio si trova nel mito stesso e precisamente laddove affiora un profondo livello informativo grazie a una trasformazione delle metafore e delle analogie, con la conseguente creazione di mostri e di episodi meravigliosi che rivelano connessioni sfuggenti e una nascosta continuità.

IL LABIRINTO NON È UN DEDALO

«Nel seno di mia madre, ancor prima di nascere, ho capito come penetrare questa formazione strategica.»

Bhagavad Gita

Per non restare troppo sul vago, occorre innanzitutto dare una definizione più precisa del nostro obiettivo. Se a Creta non esiste un dedalo originario, vi possiamo tuttavia rintracciare un diagramma che rappresenta il labirinto cretese (figura 2). Cercherò di dimostrare che si tratta in effetti di un disegno classico e perfino universale del labirinto e, a partire da tale constatazione, ne riprenderemo in esame il concetto paradossale.

Ritroviamo questo schema classico (figura 3) in incisioni su monete e sigilli cretesi e incorporato in dipinti greci dove le iscrizioni lo identificano con il dedalo di cui parla il mito. Possiamo ritenere questi scarni disegni il prototipo di altre rappresentazioni più ambigue e complesse. Li si rintraccia in mosaici romani, e poi nell'architettura medievale. Sebbene tali mosaici siano andati in gran parte distrutti, sembra che, all'inizio della cristianità, tutte le basiliche e le cattedrali occidentali possedessero un labirinto tracciato sulla pavimentazione. Ma tale motivo ricorre anche presso i Celti e gli Scandinavi. Gli Indiani d'America lo inserivano nella lavorazione dei vimini, considerandolo come punto di inizio. In India, il modello labirintico viene utilizzato come *mandala* tantrico che rappresenta *shiva* (lo spirito ritenuto la fonte delle immagini che proiettiamo e con le quali percepiamo il mondo).



Figura 2 - (a) Il labirinto di Creta. (b) Il percorso nel labirinto.



a



b



c



d



e

Figura 3 - (a) Chakras Manas, Rajasthan, xviii secolo. (b) Maschera di Humbaba, che con il suo settuplo terrore protegge la grande foresta labirintica, Babilonia, 2000 a.C. (c) Il tempio di Halebib, Misore. Scena di guerra descritta nel *Mahabharata*, con Chakra-Vyûna. (d) Da un dipinto su giara, Tragliatella. (e) Labirinto zulù.

Infine, lo troviamo scolpito su un muro del tempio di Halebib, a Misore, dove illustra la fatale costruzione strategica di cui si servì il mago Drona nella battaglia di Kurukshetra descritta nel *Bhagavad Gita*: Abhimanyu, il guerriero più giovane dei Pandava, incarna tutte le virtù e viene messo a capo delle truppe per distruggere tale costruzione. Egli mostra tutta la sua fiducia in quanto ha appreso da suo padre Arjuna il segreto per penetrarvi: «Entravo in queste

circonvoluzioni come un insetto rabbioso [...] Nel seno di mia madre, ancor prima di nascere, ho saputo da mio padre come penetrare questa formazione strategica». Tuttavia, pur avendo imparato a entrare in tale macchina da guerra, non sa come uscirne. La costruzione funziona come un nodo scorsoio e, una volta che si trova intrappolato al centro, isolato dalle truppe, egli viene ucciso dai Kau-rava che lo circondano. Da questo racconto emerge chiaramente un principio di esclusione e di selezione: sembra che la perfezione di Abhimanyu lo conduca alla morte perché egli non è altro che una somma, un accumulo di qualità. Così, la sua costituzione è simile a quella della torre di Babele, un'accumulazione di lingue che si sostituisce al Logos capace di penetrare tutto per realizzare l'unità. In confronto ad Abhimanyu, Teseo si rivela piuttosto come l'"uomo senza qualità" di Robert Musil.

Se noi riconosciamo che nel mito le metafore e i tropi (giri di parole) sono adoperati come in una composizione musicale per introdurre variazioni che arricchiscono il tema principale, non ci possono più stupire le varianti che incontriamo nel significato superficiale dei miti. Infatti, è possibile riunirle con giri e rigiri, torsioni e contorsioni, slittamenti e increspature. Per esempio, si potrebbe visualizzare la prigionia labirintica come una versione pietrificata di una danza ipnotica o rituale, o di una strategia per confondere il nemico. Si potrebbe immaginare che quest'ultima sia concepita da uno spirito maligno o ribelle, accentratore di ogni potere di seduzione, che ci spinge indefinitamente nel regno illimitato di tutte le associazioni e combinazioni possibili; ma potremmo anche immaginare che essa venga concepita da un saggio o da un demiurgo la cui intenzione è di guidarci verso una verità completa, ineffabile e da proteggere.

Anche i miti assomigliano a un dedalo in cui le strategie linguistiche ci tengono prigionieri. L'enigma che pongono rinvia a un modello dedalico geometrico e topologico che rappresenta anche la struttura linguistica del mito. Il mito possiede auto-referenzialità e, evocando una moltitudine di significati impliciti, definisce la propria struttura. Per definizione, però, l'uscita deve condurci al di fuori del dedalo e quindi a un senso che trascende il mito. Paradossalmente, siccome la via che porta fuori dal dedalo è luce, verità ed esito finale, la troveremo fuori dal labirinto e fuori dal mito. Analogamente, anche il labirinto viene evocato attraverso uno schema che trascende mito e linguaggio. A tale schema dobbiamo fare rife-

rimento per farci guidare nel dedalo dei miti. Se consideriamo che la via è rintracciabile sconvolgendo o trasformando il dedalo e la struttura mitica, il fatto che la via per uscirne si trova fuori dal dedalo non rappresenta necessariamente un non-senso. Tuttavia, se analizziamo lo schema classico del labirinto cretese, notiamo subito che esso presenta un percorso unico ed è quindi impossibile perdersi. Esso non corrisponde assolutamente al complicato dedalo mitologico, né all'immagine che ci si fa del dedalo che è la vita. Quindi, il labirinto *non* è un dedalo: piuttosto, esso ne rappresenta la via d'uscita o quella creata sulla base di un dedalo trasformato, vale a dire che è la soluzione che cerchiamo.

Pertanto, il problema della soluzione al dedalo appare ora rovesciato; adesso, sta a noi trovare il chiavistello a cui applicare nel modo giusto la chiave dello schema labirintico. Il cammino dedalico non ci offre nulla se non sappiamo riconoscerlo o rappresentarlo geometricamente.

Da questo momento, perciò, distingueremo fra un labirinto geometrico con un'unica via d'uscita e il dedalo evocato dal mito greco che presenta innumerevoli percorsi ingannatori. Resta da capire con precisione in che maniera corrispondano fra loro miti e schemi.

L'EQUAZIONE E LA SOLUZIONE

«Il Signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice
né occulta, ma dà segni.»

Eraclito

Ecco dunque la questione che sta al centro del problema: esiste un rapporto fra la figura geometrica del labirinto e la struttura del mito, cioè fra la sequenza di pieghe e circuiti di un diagramma e la combinazione di tropi che costituisce la struttura mitica? E la struttura offusca il senso implicito nel mito, o per lo meno il cammino che conduce a una geometria?

Ma che tipo di geometria dobbiamo svelare? Lo schema del labirinto sembra una figura topologica da identificare e classificare fra tante altre, come la bottiglia di Klein o il nastro di Möbius. Peraltro, queste figure possono servire da modello per strutture, dato che la topologia è una branca delle matematiche che trattano dei rapporti e della continuità. Ne *La vasaia gelosa*, Lévi-Strauss ha già utilizzato il modello della bottiglia di Klein per rappresentare la struttura di un certo gruppo di miti.

La questione appare di fondamentale importanza allorché si cerca il significato della “via” a cui conducevano gli antichi misteri, dato che la geometria è sempre stata integrata nella tradizione esoterica. «Qui non può entrare nessuno che non conosca la geometria»: l'iscrizione che campeggiava sul portale della scuola pitagorica è una specie di completamento dell'altro *dictum*: «Conosci te stesso». Del resto, lo stesso Pitagora perpetuava una tradizione egizia più antica. E anche in Platone ritroviamo il nesso fra lo studio della geometria e la ricerca di una via che porta alla verità. Come non si possono concepire la fisica e la cosmologia moderne senza geometria, così non è possibile immaginare l'ordine cosmologico degli antichi senza una geometria, latente o esplicita, su cui esso si fondava. Tuttavia, se esiste una moderna teoria matematica del dedalo, non è stata avanzata alcuna soluzione aritmetica per identificare lo schema del labirinto o per spiegarne la costruzione.

È forse la conoscenza incompleta della geometria antica a ostacolarci? Oppure ci siamo messi su una via sbagliata cercando lo schema capace di trasformare un dedalo in un labirinto? Che si tratti soltanto di una combinazione perfettamente casuale, ma armoniosa, di spirali?

Alla domanda: «Che cos'è un labirinto?», il maestro tantrico Trungpa Rinpoche rispose: «*It's a divine doodle*», è uno scarabocchio divino. La medesima risposta che avrebbe dato Eraclito: «Il più bell'ordine del mondo è un mucchio di immondizia raccolta a caso».

Siccome il labirinto geometrico non è un dedalo e dato che non si può rintracciare alcuno schema autentico per il dedalo, non possiamo collegare direttamente lo schema labirintico a un oggetto particolare; non riusciamo cioè a capire che cosa sia servito da modello per produrre l'immagine. Se non si riesce a identificare la figura geometrica è perché non vi si riconosce più la schematizzazione di un oggetto naturale a cui si richiamava il labirinto e che i miti presentano indirettamente come un rebus: una ragnatela, una conchiglia, un organo delle viscere, una matrice, le circonvoluzioni del cervello, il labirinto dell'orecchio. Anche se si trattasse di un simbolo astratto, per comprenderne la struttura dobbiamo trovare un oggetto che lo sottenda, o una famiglia di oggetti, oltre al modo di rappresentarlo o di trasformarlo affinché l'immagine appaia dotata di senso. Non esiste simbolo che non si richiami a un oggetto o, come dice Aristotele, *nel nostro spirito non esiste concetto che non sia prima dato dai sensi*. Per converso, nel mito come nella poesia, specie in quella di Carlos Williams, «*No ideas but in things*», cioè le idee vengono sempre espresse da cose concrete. Senza nesso iniziale con un oggetto concreto e definito, il labirinto resterebbe un enigma. Un enigma che, come l'indovinello della sfinge, come il nodo gordiano o il *koan* zen, delinea un circuito chiuso di difficile soluzione, un dedalo senza apparente uscita.

Invece di restare perplessi fino a paralizzarci, ecco cosa ci può incoraggiare. La contraddizione fra senso esplicito del mito e la configurazione dello schema geometrico riflette il paradosso del senso implicito: un'emancipazione totale ottenuta grazie a un irrimediabile imprigionamento.

Se il labirinto tende a rappresentare una soglia aperta o costruita dallo spirito, ci si può accontentare del fatto che il mito associato allo schema riflette l'aspetto bicamerale del cervello, o quello bi-

fronte di Giano. La presentazione del tema è conforme alla sua natura: è bello che il mito e il rito giustappongano due codici complementari incrociati, uno che corrisponde a un aspetto semantico, a un'enunciazione, e l'altro a una *Gestalt*, a una struttura e a un aspetto visivo. Così, la mente non può separare un aspetto appartenente a un senso globale riferito interamente all'uomo, o appropriarsene.

Il disegno del labirinto si fa segno. Un segno che mostra un percorso e una pista sconosciuti. Dal momento che, come afferma Umberto Eco ne *La struttura assente*, «la funzione suprema del mito consisterebbe nel significare il significato», il disegno del labirinto deve presentarsi come archetipo del segno. Se il labirinto è il simbolo di un cammino dello spirito o di un Logos che non riconosciamo più e non possiamo più capire, per sostenere ciò che annuncia il simbolo occorre un segno che ci guidi verso di esso in modo incomprensibile e sconcertante, un segno che corrisponde al termine, come lo usa Eraclito:

«Il Signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né occulta, ma dà segni».

Appare dunque evidente che ci troviamo di fronte a due problemi inseparabili: comprendere il messaggio del mito e quello della struttura del diagramma, con le due soluzioni che sono interdipendenti. *Dobbiamo risolvere un'equazione con due incognite* e ciò, come è noto, richiede due equazioni. Pertanto, bisogna trovare un mito complementare che sia legato in modo analogo a un altro diagramma.

Per il momento, però, il lettore deve essere paziente, perché presenterò la seconda equazione a partire dalla seconda parte del libro. La maniera in cui si pone il problema, infatti, richiede un riesame del mito e dei metodi utili alla sua interpretazione.

IL SENSO E LA VIA DEL MITO

«...Dopo di che, Giano non avrà più sacerdoti...»
Profezia di Merlino

Prima di procedere e di cercare la seconda equazione, sarà più prudente analizzare ciò che comunica il messaggio mitologico. Che tipo di verità e di significato ci si può attendere? Quando parliamo di equazioni poste dal mito, utilizziamo un moderno approccio formalista. La soluzione ottenuta in questo modo potrebbe dare frutti e tuttavia essere sprovvista di un senso profondo, cioè essere logicamente soddisfacente ma incapace di rispondere esaurientemente alla domanda.

Come già detto, il significato ultimo si trova al di là del mito e del dedalo; il mito può solo guidarci in tale direzione. D'accordo con Freud, Jung ha chiaramente delucidato questo problema collocando le radici del mito nell'inconscio:

«In generale, un significato del mito che ci conviene è molto sospetto, dato che il punto di vista del subconscio è complementare o compensatorio rispetto a quello della coscienza e anche sorprendentemente molto diverso».

Se il racconto mitico tocca il nostro subconscio, per elaborare un suo modello teorico che coincida con quello dell'antica mentalità converrà postulare che la fonte mitica si trovi nell'inconscio profondo, o nel "principio divino" di cui parla Zimmer a proposito del tantrismo, piuttosto che nel subconscio, concetto relativo e del tutto moderno.

Esiste anche una complementarità fra subconscio e inconscio profondo, il che fa sorgere la domanda: qual è la complementarità di questi due termini rispetto al conscio? Oppure, che specie di complementarità esiste fra l'inconscio profondo e la normale coscienza? Non appena si introduce un terzo termine, la complementarità pone dei problemi: è attorno a tale problematica che si annoda la questione dell'interpretazione mitologica.

Ammettendo che la sua origine sia l'inconscio profondo, il mito assume una prospettiva particolare: è tale inconscio a possedere la verità, ma anche conoscenza del Sé, o del Logos. Esso è la vera coscienza. Tuttavia, al pari del subconscio o dell'oracolo di Delfi, esso non può esprimere una verità accessibile alla coscienza ordinaria. Ecco il nodo del problema: non esiste verità finché l'uomo è diviso, stratificato e senza capacità di accedere a una dimensione globale. L'inconscio profondo può solo indicarne l'esistenza, evocandone il centro e collocando quest'ultimo in una luce e un'ottica originale. Esso evoca e situa tale centro nel mito, descrivendo il terreno che lo circonda e il mondo che ne emerge: il cosmo come vita del Logos.

Così, il mito rivela indirettamente la via che promana dal centro, una via mediana, sia come centro sia come ambiente. Possiamo chiamarla Tao, Dharma, Logos ecc., ma questi concetti designano qualcosa di incomprensibile per la comune coscienza.

Dal punto di vista della coscienza ordinaria, questo centro non esiste più, come il sito o il rumore originario del *big bang*. Si tratta di un ricordo sepolto che, proiettato in questo mondo, diviene un assurdo, o il nulla.

Per contro, tale centro originario si trasforma in un invisibile e minaccioso "buco nero" che assurge a simbolo del nostro destino finale. Scomparsa la sua origine, l'essenza del mito si volatilizza e la mappa non corrisponde più al territorio. La via diventa il cammino tortuoso e biforcuto di un dedalo. Dell'impulso creatore non resta che un *momentum* e una reazione che vi si oppone.

Il processo con cui ho descritto, in modo alquanto caricaturale, la comparsa del mito corrisponde grosso modo alla teoria ebraica del *Tsimtsoum*¹ in cui si afferma che il creatore rientra nel linguaggio per lasciar posto alla creazione. Non è possibile negare con leggerezza tale processo, dato che esso corrisponde a quello descritto dal mito stesso. Ptah, il creatore del linguaggio e della "terra emergente" – "Tatanem" – viene assorbito dalla materia che ha plasmato, immobilizzato come una mummia vivente all'interno della sua creazione. Così, egli compie il "lavoro di quelli che sono nei loro sotterranei": si origina.

Anche Merlino, la cui magia è responsabile della creazione del mondo della Tavola Rotonda, viene imprigionato a causa degli incantesimi che ha insegnato alla sua allieva Viviane; egli si ritira per-

¹ Cfr. l'opera di Alain Ouaknin così intitolata, edizioni Albin Michel.

tanto nei suoi poteri, nel suo Sé. Il suo sapere raggiunge la saggezza degli abissi e si fonde di nuovo con il groviglio del mondo e con la foresta del subconscio, dove deve essere nuovamente scoperto e reintegrato.

In un certo senso, lo stesso vale per Dedalo che, dopo la fuga di Teseo, viene rinchiuso nel labirinto e deve fuggire in volo.

La verità del mito è nella sua via, ma la via si vela e si occulta da sola, per cui lo studio del mito rivela quanto appare come una vacanza, una rottura, un vuoto che assomiglia al foro dell'ago o della spola con cui fu intessuto il mito, un messaggio del subconscio apparentemente assurdo come quello dei sogni.

Se il mito propone una ricerca a cui dispone il rituale, tale ricerca sarà diretta appunto alla ricreazione di un centro a partire dal quale si può perpetuare il mito, non come opera di fantasia ma come storia dell'eterno Logos.

Si tratta di capire in che modo il mito evochi un metodo, una tecnica, una disciplina, una geometria o un'arte per ricreare quel centro e, allo stesso tempo, un cammino per giungere al centro, al Sé o al Logos.

A quel punto, sarà possibile rivolgersi al rituale come fatto complementare del mito, da esso inseparabile. Reintegrando danza, pittura, architettura, musica, geometria e linguaggio, il rituale evoca anche la maniera per reinventare il centro. Esso mostra come impegnarsi sulla via del mito. Oggi, tuttavia, sembra che comprendere e riscoprire il senso di rituali antichi sia ancor più arduo della comprensione dei miti. Come profetizza Merlino al re Vortigen e ai suoi druidi:

«Dopo di che, Giano non avrà più sacerdoti, le sue porte saranno chiuse e resteranno nascoste nelle crepe del castello di Arianna».

Anche se proseguissimo la nostra ricerca e chiedessimo l'aiuto di un maestro che possa parlare autorevolmente delle trappole che si trovano lungo la via spirituale, la sua risposta rispecchierà spesso soltanto un livello ancor più profondo di perplessità, già presente nella domanda; infatti, la risposta di Trungpa Rinpoche che ho già citato: «È uno scarabocchio divino», fu seguita da: «È perfettamente inutile entrare nel labirinto come Mickey Mouse». Un altro yogi indiano, Rammurti Mishra, diede una risposta ancor più laconica: «Esso ti ucciderà... Lì dentro, incontrerai la morte».

Pertanto, ogni volta che avanziamo, sorge un nuovo ostacolo.

Ciononostante, ora possiamo riconoscere che, quando parliamo della via mitica o labirintica, ci riferiamo a tre aspetti:

1. Una via che è una ricerca dell'uomo e che descrive contemporaneamente una possibile trasformazione della sua psiche e una trasformazione del mondo.
2. Una via del linguaggio con cui il mito trasmette un messaggio implicito.
3. Una via geometrica.

I tre aspetti sono inseparabili e si definiscono a vicenda. Ognuno di essi trova un senso genuino solo nell'insieme.

Soltanto un simbolo può riconnettere tre aspetti così apparentemente diversi. Molto probabilmente, l'oggetto che tentiamo di scoprire per spiegare lo schema del labirinto si nasconderà quindi dietro un altro simbolo che collega implicitamente quegli aspetti.

LA COSA INTERMEDIA

«La natura dell'esperienza non è una cosa presente,
a portata di mano.»
Martin Heidegger

Se possiamo parlare di equazioni poste dai miti, dobbiamo essere riconoscenti allo strutturalismo, e soprattutto ai lavori di Lévi-Strauss che hanno permesso enormi progressi allo studio della forma mitologica. Dato che il metodo strutturalista non svela direttamente il significato o il contenuto semantico esterno al mito, prima di servircene occorre riflettere su dove esso porti e come ci possa guidare alla riscoperta di quello che abbiamo chiamato “la via del mito”.

A mio parere, la principale scoperta di Lévi-Strauss è il fatto che ogni mito rappresenta una variante o una trasformazione di un altro mito, di modo che tutti risultano collegati. È questo che ci permette di scoprire, talvolta in maniera stupefacente, il messaggio latente, o “non detto”, in virtù di una specie di contrappunto fra miti e grazie alla rivelazione di nuovi rapporti fra i relativi temi.

Ma qual è la natura di questo messaggio che percepiamo indirettamente o in modo subconscio?

«Ogni mito pone un problema e mostra l'analogia con altri problemi, o per meglio dire il mito tratta simultaneamente diversi problemi mostrandone le somiglianze reciproche. A questo gioco di specchi e vicendevoli riflessi non corrisponde mai un *oggetto reale*. Più esattamente, l'oggetto assume concretezza grazie alle qualità invarianti che il pensiero mitico finisce per evidenziare quando paragona diversi enunciati. Per semplificare, si potrebbe dire che il mito è un sistema di operazioni logiche basate su un metodo comparativo: “È come...”, “Come quando...”. La soluzione apparente di un problema particolare placa l'inquietudine intellettuale e, all'occorrenza, l'angoscia esistenziale [...] La riflessione sul mito si caratterizza quindi per il fatto di utilizzare diversi codici. Ciascuno stralcio da una certa esperienza permette di equipararne le qualità latenti con altre esperienze, traducendole, per così dire, le une nelle altre [...] Il mito appare come un sistema di equazioni dove *i simboli non sono mai percepiti nettamente* e vengono intesi per mezzo di valori concreti scelti per dare l'illusione che le equazioni sottostanti siano risolvibili. È una finalità inconscia a guidare tali scelte, che sono operate in base a un retaggio storico,

arbitrario e contingente, così che la scelta iniziale appare altrettanto inspiegabile di quella dei fonemi che formano una lingua [...] Ma non è tutto: se ogni codice costituisce una specie di griglia applicata a un dato empirico, il mito, che si serve sempre di diversi codici, trattiene di ogni griglia alcuni casi presi da altre griglie. In questo modo, elabora una sorta di metacodice di cui può fare il suo strumento esclusivo». (C. Lévi-Strauss, *La vasaia gelosa*)

In questo brano, si coglie innanzitutto un monito, un avvertimento che sembra indicare lo scontato fallimento della nostra ricerca di un "oggetto reale" che stia all'origine dello schema labirintico. Nel "gioco di specchi" del mito non esistono "oggetti reali". Lévi-Strauss parla del mondo mitico come di un luogo chiuso i cui oggetti, prodotti dall'intersezione dei codici, sono cose intermedie fra i simboli e gli oggetti reali. Ma se, per il caso che ci interessa, la soluzione del problema geometrico si trova fuori dal mito, anche l'oggetto reale che cerchiamo, essenziale per la soluzione, si troverà fuori di esso.

Il resto del brano sembra confermare la prospettiva che abbiamo adottato finora: non è che un'interpretazione particolare del mito sia falsa, ma è senz'altro incompleta e quindi incapace di coglierne l'essenza.

Il codice astrologico decrittato da Max Muller, il codice psicologico o sessuale, quello linguistico e filosofico... tutti strumenti utili a penetrare l'opacità del mito, senza tuttavia coglierne l'essenza, ciò che Lévi-Strauss definisce l'"invarianza" o la "comprensione primitiva di una *struttura globale* di significato". Tuttavia, quando si analizza la questione della struttura globale, sorge una difficoltà: per delineare l'invariante globale o il metacodice presente nei miti, occorre conoscere tutti i codici utilizzati.

Cercando di decifrare il mito, incontriamo il problema opposto a quello esistente in fisica, quando si tratta di delineare una teoria generale della relatività.

In fisica, si conoscono molti codici ma non quello che possa riassumerli tutti. Nella mitologia, sembra esserci una teoria unificante ma non si riesce a definirne i sotto-codici né in quale ordine essi siano. I due problemi sono antitetici.

Pare che l'universo sia unito e ordinato, ma l'intelletto che ne fa parte è apparentemente incapace di rilevare tale unità; più ci si avvicina alla soluzione e più questa si rivela ermetica. La parte non riesce a comprendere il tutto o, per dirla in altro modo, l'intelletto riproduce l'ermetismo del mondo. Una mente capace di comprendere l'unità o il Logos sarebbe altrettanto incomprensibile per le

altre menti di quanto lo è l'unità stessa; si sarebbe fatta Logos, o spirito, cioè si sarebbe trasformata. Del resto, lo stesso Lévi-Strauss conclude così ne *Il cotto è il crudo*:

«L'unica risposta che suggerisce questo libro è che [...] i miti significano (denotano) lo spirito che li elabora per mezzo del mondo di cui esso stesso fa parte».

Bisogna però esaminare più a fondo ciò che intende l'autore con il termine "significare":

«In uno studio dedicato a Sofocle, Jacques Lacarrière pone la domanda: "Il popolo greco non ha forse cercato [...] le leggi segrete che stanno alla base del senso del tragico?", cioè, egli aggiunge, un aspetto tragico "di cui ci si può chiedere se non si confonda con la ricerca, nel destino umano, della simmetria che la scienza e la filosofia greca scoprivano nell'ordine del cosmo". Cos'è dunque questa forma o simmetria? L'ho detto, è il medesimo schema divulgato in tempi moderni dal romanzo poliziesco [...] In entrambi i casi, lo schema consiste in un insieme di regole volte a rendere coerenti elementi inizialmente presentati in quanto incompatibili o perfino contraddittori. Fra la serie iniziale e la serie d'arrivo in cui sono compresi i termini (i personaggi) e le relazioni (le funzioni loro attribuite dall'intrigo), si tratta di stabilire un rapporto biunivoco mediante varie operazioni: applicazione, sostituzione, traslazione, rotazione, inversione; ognuna composta in modo che anche l'insieme d'arrivo formi un sistema chiuso. Tutto resterà uguale e tutto sarà diverso [...] In definitiva, la voluttà intellettuale procurata da tali operazioni mira a rendere evidente l'invarianza derivante dalle più improbabili trasformazioni». (C. Lévi-Strauss, *La vasaia gelosa*)

«[...] Non si tratta di sostituire un simbolismo sessuale con un altro, di natura linguistica o filosofica; ci si avvicinerebbe pericolosamente a Jung che, come notava giustamente Freud, "ha cercato di reinterpretare i fatti analitici in termini astratti, impersonali e atemporali". Non si cercherà nei miti e nei sogni un significato "vero". I miti, e forse anche i sogni, mettono in scena una pluralità di simboli che, presi individualmente, non significano nulla. Essi acquistano un senso nella misura in cui si stabiliscono dei rapporti fra di essi. Il loro significato non è assoluto, ma *solo di posizione*.» (*Ibid.*)

Come già detto, utilizzare un solo codice reifica i simboli. Ma se il significato non viene evocato direttamente, se si manifesta nel mito come se provenisse da uno spirito in trasformazione, ciò non vuol dire necessariamente che non vi sia un "vero significato" o un "oggetto reale". Sono proprio le nozioni di verità, di realtà e di significato che lo studio sui miti rimette in discussione, nozioni che corrispondono al concetto di un Logos inaccessibile per la ragione umana. «La funzione suprema del mito consisterebbe nel significare il significato»¹. Il metodo strutturalista formale scopre solo un si-

¹ U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani.

gnificato immanente del mito in cui il soggetto si scioglie «come il ragno che si dissolve nelle stesse secrezioni con cui costruisce la tela»².

Anche per la fisica dei quanti non esiste un oggetto reale che sottende i simboli, né un vero elettrone che gira attorno a un nucleo come un pianeta attorno al sole. «L'identità di una particella è inerente al modo in cui essa interagisce»³. L'oggetto si definisce per mezzo dei suoi rapporti. Per esempio, con l'introduzione nella fisica dei quanti di uno spazio-tempo frattale, le particelle elementari diventano nuovamente oggetti:

«[...] Allora, il concetto di particella non riguarderebbe più un oggetto "dotato" di *spin*, di una massa o di una carica, ma si ridurrebbe alle strutture geometriche dei frattali geodetici di uno spazio-tempo indifferenziabile. [...] Un insieme di varie particelle non si identifica con una collezione di oggetti individuali intesi in senso classico: è un nuovo oggetto, una rete geodetica che possiede determinate proprietà geometriche»⁴.

In fisica, i simboli corrispondono anche a una combinazione di codici incompatibili e, tuttavia, la fisica permette di fare delle previsioni del tutto corrette circa gli oggetti reali.

Nel mito, quando i codici si intersecano, il senso si moltiplica e si annulla, certe informazioni perdono valore assoluto mentre ne sorgono altre, che pongono nuovi interrogativi. È così che Michel Serres immagina una scienza delle scienze: come un nodo o un dedalo.

«[...] In effetti, se ogni regione è un complesso che unisce in sé una molteplicità di rapporti, derivanti dal circuito enciclopedico, o che conducono a questo circuito, essa è, *quodammodo*, una scienza delle scienze, cioè tende a diventare un punto di vista sul mondo enciclopedico. [...] Se ogni regione è un'intersezione, un nodo di relazioni, essa finisce per contenere, per lo meno inconsciamente, una interpretazione dell'insieme dei campi che chiama in causa in modo più o meno diretto. [...] Non si parla più di scienza dal di fuori ma dal punto di vista e con il linguaggio di ciascuna regione». (M. Serres, *op. cit.*)

Cerchiamo di spiegare questo punto con altri esempi. In *Stonehenge décodé*, si avanza la tesi secondo cui è possibile rapportare gli allineamenti di Stonehenge alla disposizione astronomica. In un'altra opera, *Patterns of the Past*, si sostiene la tesi per cui essi

² R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, 1995.

³ C. Cohen-Tamoudji e M. Spiro, *La matière espace temps*.

⁴ L. Nottale, "L'Espace-temps fractale", in *Pour la Science*, settembre 1995.

corrisponderebbero a una rete acquatica sotterranea. Se si accetta la validità delle due tesi, il loro accostamento offre di sicuro una nuova informazione, che è tuttavia difficile da interpretare perché non si può stabilire a quale campo appartenga. Non si può dedurre altro che la rete sotterranea è determinata dal movimento degli astri. Anche se Stonehenge fungesse da denominatore comune, ciò non potrebbe giustificare del tutto la sua architettura, né il rito attinente. Sorge allora la questione se anche la condizione umana non ricopra una posizione simile fra un modello celeste e un altro sotterraneo.

In un altro caso, su cui tornerò in seguito, con la recente scoperta che le matematiche utilizzate nella fisica delle particelle elementari (la teoria dei *gauge* quantistici) sono le stesse di quelle impiegate nella topologia dei nodi, è possibile utilizzare più direttamente l'informazione poiché si tratta in ambedue i casi di matematiche. Essa permette di servirsi della teoria dei nodi per descrivere lo stesso spazio. Ma dato che il codice è matematico, resta oscuro il rapporto fra i nodi e la struttura dello spazio o quella dell'atomo. Non si può stabilire che lo spazio sia "davvero" un nodo gordiano o che gli ornamenti celtici rappresentino "veramente" l'interazione delle particelle. Manca un termine intermedio che offra una topologia del significato o un significato per i nodi. Le cose si complicano ulteriormente quando uno psicoanalista come Lacan rileva nel "nodo borromeo" un modello soddisfacente per descrivere i meccanismi psichici.

Infine, appare sorprendente il fatto che la scienza scopra che l'ontogenia riassume la filogenia senza accorgersi di derivare da ciò un significato. Per converso, i miti che evocano una scala evolutiva grazie alla mediazione di esseri immaginari ed eterogenei sembrano riflettere il senso occulto di tale coincidenza.

È particolarmente significativo che i miti stessi riecheggino le diverse teorie di Lévi-Strauss dotandole al contempo di un senso differente. Descrivendo il cosmo e dipanando una storia, essi definiscono anche la loro struttura. Nel concetto di "invarianza" di Lévi-Strauss possiamo riconoscere l'analogia con l'antica concezione del centro, che si trova ovunque e la cui circonferenza non è da nessuna parte. Al concetto di simmetria, prevalente in fisica sia nelle diverse leggi sia quando si cerca la corrispondenza fra parti, movimenti e trasformazioni, corrisponde pure l'antico asse del mondo, anch'esso associato al Logos. Allorché Lévi-Strauss descrive un

gioco di specchi, viene da pensare alla rete di Indra, in cui ogni nodo riflette il tutto. Tale rete configura l'universo cosmico ma anche l'universo mitico poiché, in fondo, si tratta della stessa cosa. In conclusione, il gioco di inversione e di traslazione di cui parla Lévi-Strauss può presentare una necessaria trasformazione, una specie di circoambulazione che, essa soltanto, può condurre a un significato assoluto:

«A meno che facciate le cose della mano destra come quelle della sinistra e quelle della sinistra come quelle della destra e quelle che sono dietro come quelle che stanno davanti, voi non avrete conoscenza del regno». (*Atti degli Apostoli*)

Il mito evocherebbe un simile regno. Comprendere la geometria del labirinto significa eventualmente scoprire anche un modello per spiegare la struttura mitica più adeguato di quelli offerti dalle matematiche moderne. Nel mito, l'incrocio dei codici sarebbe un modo per negare o cancellare il valore assoluto di ciascun codice e per rivelare e affermare la primazia o primordialità di una matrice.

Grazie all'incrocio dei codici si rivela la natura dello spazio fra i diversi mondi presentati dai miti e, al contempo, quella dello spazio fra le griglie dei codici, senza il quale non sarebbe possibile collegarli. Lo spazio è un vuoto che abbraccia tutto, ma anche la base di ogni esistenza e il terreno che nutre l'essere. Come non si può definire l'intangibile spirito se non in modo relativo, così non si può caratterizzare lo spazio vuoto, l'etere invisibile, se non in virtù del rapporto fra le cose e l'incrocio dei codici. Prima di evocare il significato dell'assoluto, il mito ci parla di topologia, cioè del luogo e della dimensione dell'assoluto. Questa nozione, secondo la versione di Sullivan, prevale anche nella mentalità mitica:

«[...] La molteplicità dei piani del mondo e delle qualità spaziali indica la ricchezza dell'essere manifestato [...]. Tale molteplicità prova che lo spazio stesso è essenzialmente una manifestazione del senso dell'esistenza in tutte le sue forme. [...] La sistematizzazione dell'universo spaziale diventa un modo per pensare all'essenziale integrità dell'essere come si rivela nel mito. L'esame del processo sistemico di connessione e separazione fra i livelli spaziali chiarisce la propria natura di disgiunzione e congiunzione, concetti essenziali per la formazione delle varie categorie con cui funziona il pensiero [...]. I piani disgiunti dell'essere sono sistematicamente associati uno all'altro in modo da formare il tutto. La sistematizzazione totale è possibile perché, ai primordi, tutte le specie erano collegate in modo intrinseco. La loro unità essenziale si svela nel modo più evidente al tempo della loro origine». (L.E. Sullivan, *Icanchus Drum*).

Con la transizione dalle cose allo spazio, si passa dall'esistenza all'essere, dai valori relativi a quelli assoluti. Il mutamento di prospettiva si esprime in modo evidente nella filosofia cinese:

«Il cielo e la terra sono disumani; trattano i diecimila esseri come cani di paglia... Lo spazio fra il cielo e la terra, quanto è simile a un mantice di fucina! I modi cambiano, ma non la forma». (*Tao te ching*, V)

«“Comprendo bene il linguaggio”, disse Mencio, “e nutro bene il mio vigore che cola abbondante.” “Permettete che chieda cosa intendete con ‘vigore che cola abbondante’”, disse il suo compagno. “La spiegazione è ardua”, replicò Mencio. “Tale vigore è grande in modo supremo, e intransigente al più alto grado, nutritelo correttamente, non oltraggiate, ed esso colmerà il vuoto fra cielo e terra”». (Emerson, *Experience*)

Per gli antichi Egizi, è lo spazio a unire tutte le cose. Come si nota dagli affreschi, lo spazio *shu* mantiene la giusta distanza, o il giusto rapporto, fra cielo e terra (cfr. figura 37), e l'anima di *shu* viene descritta come spirito universale. Ecco come essa si esprime:

«Nella carne di colui che si crea da solo, sono io a essere creata, poiché la mia nascita è il suo essere. Io sono l'abitante all'interno di milioni di esseri. Io stabilisco il signore, “questo” per esaltare colui che si crea da solo e per rivelare il cielo in quanto suo potere inerente e unità di tutte le leggi creative...». (La rivelazione dell'anima di *shu*, in *Le Champ de la transformation*)

Si può anche identificare l'elemento primordiale, originario e indefinibile con la luce, il suono o il vento che rappresentano rispettivamente un movimento dello spazio e il soffio dello spirito. Nei testi celtici, esso si presenta come la soluzione all'enigma proposto dal fanciullo Taliesin:

«Scopri ciò che è
la creatura potente, di prima del diluvio
senza carne né ossa
senza vene né sangue
senza testa né piedi...
Essa è tanto estesa
quanto la superficie della terra,
non è nata
e non può neppure essere vista».

Nella tradizione buddista, che si riallaccia al mito induista, l'esperienza del vuoto *sunyata* diventa anche una condizione necessaria per avere una corretta visione e per percepire la realtà. Il labirinto che rappresenta il punto d'origine deve fondarsi su un princi-

pio analogo e non può corrispondere a un codice supplementare, ma proprio a una matrice da cui emergono i codici e dove essi si intrecciano per andare a comporre il mito; una matrice simile a ciò che lo spazio o il vuoto costituiscono per l'universo. Il senso ultimo a cui ci guida il mito è lo spirito o il verbo, ma tale senso diventa analogo a quello del vuoto o dello spazio, e lo si riscopre nello spazio fra le parole o gli enunciati del mito, fra i miti e infinitamente al di là di essi.

Così, il labirinto rappresenterebbe lo spazio in quanto origine ma anche in quanto involucro di tutte le cose e come elemento intermedio, fra le cose.

«In questo caso, notiamo che i dedali sono in rapporto con le direzioni così come la cosa intermedia (*"betwixt and between"*) è in relazione con gli opposti. Attraversando un dedalo, non ci si reca in alcun luogo particolare e così si raggiunge una destinazione che non è possibile riferire ad alcun punto della bussola. Secondo le credenze del popolo irlandese, le fate e le altre entità soprannaturali possono far perdere l'equilibrio agli uomini, oltre a sconvolgere il loro senso del tempo [...]. Analogamente, in certi viaggi, è proprio quando, avendo smarrito la direzione, i naviganti tirano i remi a bordo, ormai del tutto fermi, che giungono alle isole meravigliose.» (Alwyn & Bruley Rees, *Celtic Heritage*)

Più che alle cose in sé, il simbolo del labirinto corrisponderebbe quindi a un'esperienza delle cose. Tuttavia, per definire questo non-luogo che è soprattutto un luogo intermedio fra due cose, occorre determinare tali oggetti e ciò che si intende per "parte". La forma geometrica, che è una cosa, deve essere ottenuta a partire da qualche cosa.

Anche il significato del simbolo deve basarsi su un oggetto, dato che la cosa in sé è il primo simbolo della sua esistenza:

«La natura dell'esperienza non è una cosa presente, a portata di mano, a cui è possibile tornare e su cui semplicemente rimanere. L'esperienza è in sé un evento circolare attraverso cui ciò che sta all'interno del cerchio finisce per esporsi. Tuttavia, questa esposizione non è altro che uno stato intermedio. Tra noi e la cosa [...]. La domanda: "Che cos'è una cosa?" è la domanda: "Che cos'è l'uomo?". Si apre una dimensione nel problema posto da Kant a proposito della cosa che sta fra la cosa e l'uomo, e che da un lato trascende le cose e dall'altro sta al di qua dell'uomo». (M. Heidegger, conclusione di *What is a Thing?*)

Questa nuova definizione: «La cosa che sta fra la cosa e l'uomo», si adatta perfettamente anche al simbolo del labirinto. Inoltre, essa è applicabile in generale a ogni altro simbolo, visto che il simbolo è la cosa che, attraverso un oggetto, favorisce l'unione di questo al di

là con questo al di qua. Allo stesso tempo, però, il “significato” di tale definizione applicata al labirinto si basa su un concetto di spazio, su una mappa o una geometria che ancora non conosciamo e senza cui i termini di circolarità legati a quelli della dimensione e dell'al di là divengono vaghi e indeterminati come l'esperienza. Per essere evocato, l'ineffabile ha bisogno di un oggetto concreto e di un cammino che conduca all'oggetto. L'esperienza del vuoto o dello spazio infinito può essere fondamentale, ma necessita di un linguaggio preciso per essere comunicata e per evitare un malinteso altrettanto fondamentale. Per capire l'invisibile ci vuole il visibile, e viceversa.

«Tutto ciò che è visibile deve crescere al di là di sé e prolungarsi nel campo dell'invisibile.» (*I Ching*, esagramma 50, Il caldaio)

«Connessione inevidente [l'armonia che dà ordine] è superiore all'evidente.» (Eraclito, fr. 54)

Compito del mito è appunto quello di rendere l'invisibile concreto e prolungare il concreto nel regno dell'invisibile. In un mito orfico, si racconta che, quando diede ordine a tutte le cose, Zeus volle consultare la notte:

«Come è possibile unire e al contempo dividere tutte le cose? Gli fu detto di avvolgere l'etere attorno al mondo e di legare il tutto a una corda d'oro».

In questo mito, il modo di legare l'etere con un nodo si sostituisce alla maniera in cui le cose vengono unite per mezzo del Logos. Il collegamento può rappresentare sia la struttura dello spazio sia quello che per Zeus è “lo spirito”, cioè lo spirito della notte, quindi la luce nelle tenebre, o la conoscenza che giace nell'inconscio.

Anche in Platone troviamo la fune d'oro: egli dice che, se vogliamo essere governati bene e non farci distrarre dalle nostre passioni, non bisogna assolutamente allentarla. Secondo Omero, è con la corda d'oro che Zeus poteva attirare a sé tutte le cose (*Iliade* 8, 18)⁵. Essa equivale pertanto al filo di Arianna, anche se in posizione inversa. La corda aurea con cui Zeus attira tutte le cose sarà anche quella che conduce necessariamente gli uomini a lui e che indica il cammino attraverso il tutto. La via avvolgente della fune di-

⁵ A. Coomaraswamy, “The Iconography of Dürer's Knot and Leonardo's Concatenation”, in *Art Quarterly*, vol. VII, n. 2, Detroit Institute of Art.

venta il percorso che penetra negli spazi più segreti. Dato che l'involucro è composto di etere, esso penetra negli spazi interni e in tutti i più nascosti recessi. La maniera di avvolgere e di legare diventa così incomprensibile e il mistero che evoca si caratterizza per la giustapposizione di due immagini polari che possiamo ritenere coincidenti. Forse l'immagine di un universo fissato a cordicelle potrà sembrare strampalata, ma la moderna teoria delle "supercorde", proponendosi di collegare la teoria della relatività a quella dei quanti, presenta un'immagine del cosmo molto simile.

Il capovolgimento della posizione della fune di Zeus e del filo di Arianna implica che il gioco con cui i miti rimandano uno all'altro obbedisce a una trasformazione geometrica o topologica in cui, come il nastro di Möbius, si ritrova una continuità fra interno ed esterno. Esiste quindi un'equivalenza fra la struttura che collega i miti e quella che unisce il cosmo descritto nei miti. Essa suggerisce che lo schema del labirinto è il risultato di una trasformazione geometrica simile a quella che possiamo scoprire a partire da uno schema che rappresenta, come la legatura del cosmo e dell'etere, tutte le cose unite e al contempo divise.

L'INTRECCIO DEL MITO

«Un discorso sulla vita-morte deve occupare
un certo spazio fra logos e gramma, analogia e programma.»

Jacques Derrida

Appare dunque ormai chiaro che, volendo attingere alla verità del mito, non ci si può limitare a una spiegazione logica del senso espresso dal mito stesso. Non è più possibile opporre *mythos* a *logos*; i due concetti si intersecano. Come già detto, il mito, al pari del cosmo che presenta, è una manifestazione della via e del cammino del Logos. Se questo si fa logico e significativo, il mito diventa assurdo e insignificante.

Pertanto, sembra che la differenza rilevata da Jacques Derrida fra *logos* e *gramma* sia più pertinente e più feconda di quella fra *logos* e *mythos*. Nella differenza di Derrida si ritrova il preoccupante scarto fra l'enunciato del mito e il segno presente nel diagramma labirintico. Nel concetto di *gramma*, riappare il rapporto fra geometria e linguaggio. Gli scogli del *gramma* e del Logos sembrano quindi la Scilla e la Cariddi fra cui dobbiamo navigare per trovare la via, resistendo a perfide correnti; per guadagnare il largo, dobbiamo dirigerci verso tali scogli e invertire la rotta all'ultimo momento. Pertanto, cercherò di spiegare brevemente in che modo io intendo il termine "gramma".

Secondo de Saussure, non esiste corrispondenza diretta fra significante (la parola o il segno della lingua) e significato (l'oggetto o il concetto a cui si riferisce il linguaggio). Il segno del linguaggio assume un senso grazie al posto che occupa nella struttura che tiene uniti tutti i segni. La struttura della lingua sostituisce perciò la struttura che collega tutte le cose e che costituirebbe il cosmo.

Il *gramma* è il segno scritto, la lettera, la marca che evoca una linea, un legame con altri segni simili, con una catena di segni che produce senso. Mentre la parola è limitata dal contesto e dall'intenzione palese nel tono di voce, la linea della scrittura offre la possibilità di una molteplicità di altri legami. Nella scrittura, ogni se-

gno conserva la traccia di altri sensi possibili e di altri legami con ulteriori segni all'interno del *corpus* linguistico. Tale combinazione di possibili interrelazioni costituisce la struttura linguistica. Ma l'indeterminatezza della struttura globale del linguaggio e del modo in cui ciascun segno si connette al tutto conduce all'impossibilità di un senso assoluto. Allora, il senso a cui si giunge dipende da un'interpretazione soggettiva, da una complicità o da un compromesso. Lo si deve "decostruire", dato che si può comprendere solo un senso relativo. La decostruzione consiste nella scoperta e nell'elaborazione di una struttura che rivela e definisce la relatività del senso.

Per esprimersi in altro modo, essendo indefinita, la struttura globale non possiede un centro e sembra informe come quella dello spazio o del tempo presi a sé; si può anche concludere che sia assente. Il Logos, il verbo, il senso o il contenuto assoluto restano sfuggenti, incomprensibili. Per descrivere in modo completo e accurato tale struttura, non si possono quindi utilizzare altro che immagini analogiche, vaghe come quella del mitico dedalo, o di una rete intessuta dal caso e in perenne movimento. Una descrizione precisa corrisponderebbe soltanto a una regione limitata del dedalo ed eliminerebbe qualunque possibilità di trovarne il centro e la via d'uscita, poiché per trovare l'uscita bisogna partire dal centro.

Nei miti compare una distinzione assai simile a quella operata da Derrida. Nell'antico Egitto, la lingua e la struttura linguistica erano rappresentate da una rete. Questa rete sta al linguaggio come la corda d'oro di Zeus sta al cosmo: essa unisce le parole e i nomi delle cose mentre la fune aurea unisce le cose stesse. Ma essa può presentare anche un'immagine particolare del dedalo, talvolta evocata da una nassa o dal gioco delle onde che formano una nassa (figura 4). Si usa la rete per pescare, per ingabbiare gli uccelli o altra sel-



Figura 4 - La padella per friggere di Atene.

vagina in un campo di canne e di papiri che è contemporaneamente “campo di trasformazione” e che evoca il laboratorio alchemico (figura 5a). La rete imprigiona ciò che vive, si evolve e interagisce nel campo di trasmutazione. Essa fissa simbolicamente dei significati.

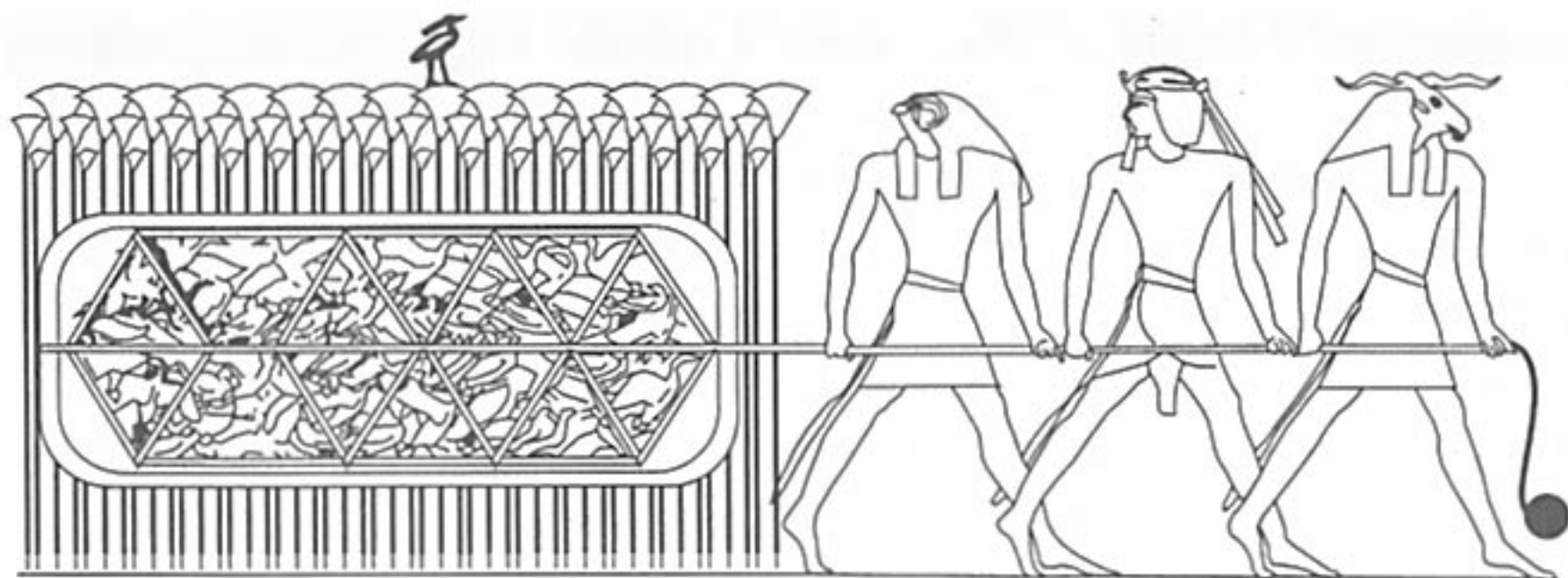
Si potrebbe dire che la trama della rete evoca la struttura che unisce gli ideogrammi o i geroglifici: le idee nelle cose e le cose come idee; il delineamento delle cose e l'articolazione degli assi in esse. Quando si stende la rete e la si aggroviglia, la struttura si fa indeterminata¹.

Inoltre, sempre in relazione alla rete, esiste un simbolo per il verbo o per il Logos. Si tratta di un palo, o perno, che la sostiene (figura 5b). Questo palo richiama l'immagine della cifra “1” e può sostituire Osiride, che rappresenta l'unità di tutte le cose, o prendere il posto dello scriba e demiurgo Ptah che inventa e spiega il linguaggio. Solidamente piantato al suolo, esso sostiene la rete ma, per tenerla tesa e impedire che si aggrovigli, si rende necessario un altro paletto. Il secondo paletto è rappresentato con un ceppo su cui sorge la testa di Horus (che simboleggia l'anima di Osiride), come se il primo palo avesse gettato radici che avrebbero dovuto germinare più lontano. Il legno morto ha trovato nuova vita nella terra e l'ha fertilizzata. Il paletto testimonia allora la morte di Osiride e il suo rifugio nel mondo ctonio. La via sotterranea che unisce i due pali evoca sia il cammino del Logos sia quello della trasfigurazione di Osiride.

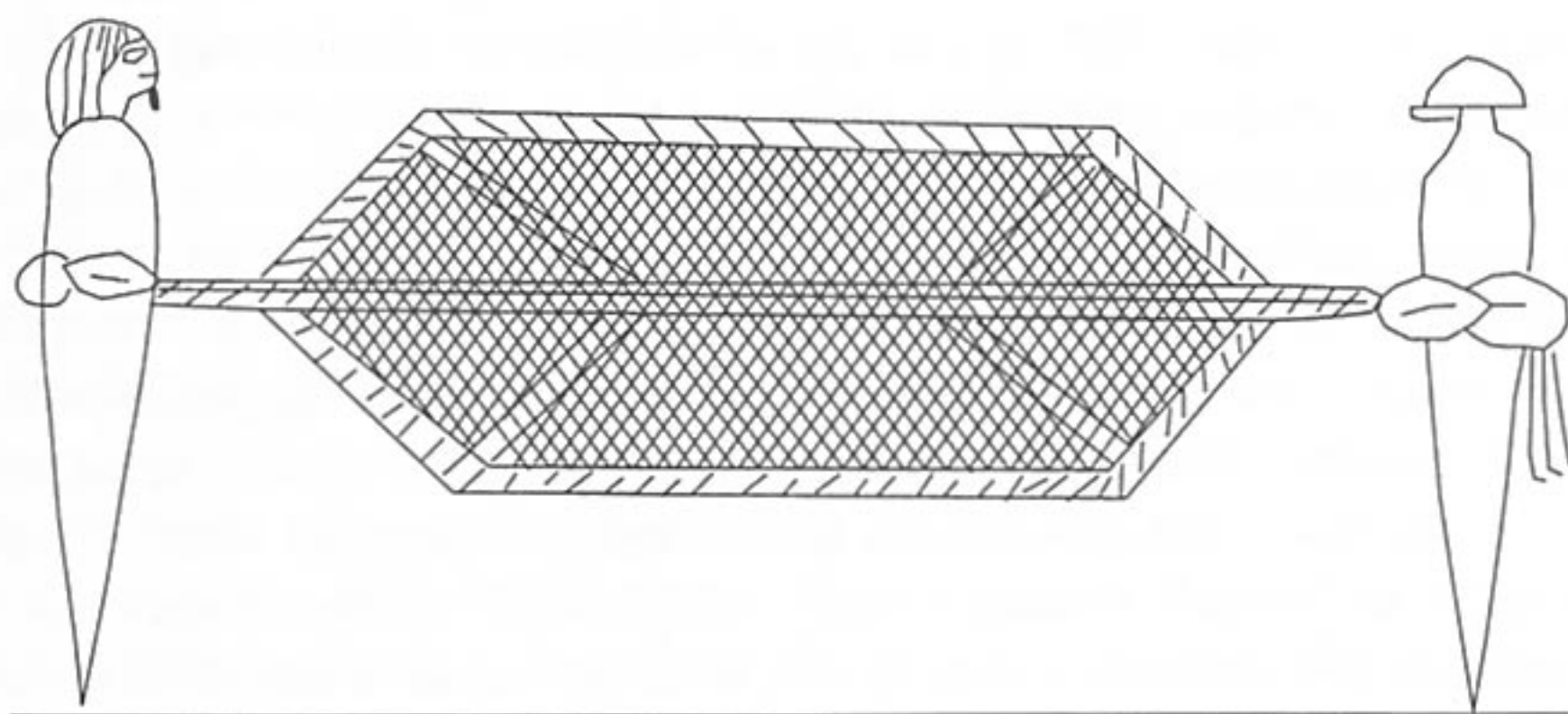
In carpenteria, il perno è una specie di paletto che unisce la mortasa con il tenone. Si potrebbe farne il simbolo di ciò che unisce la lingua alla bocca, l'abisso alla fiamma dello spirito, il sotterraneo di Ptah alla fiamma divorante di Sechmet, sua sposa e liberatrice. Il verbo diventa simbolo di un asse di collegamento o di una cerniera universale. Nella cultura antica, esiste pertanto una netta distinzione fra il cammino che unisce le parole e costituisce la struttura del linguaggio e il cammino del Logos che permette in qualche modo di tendere la rete e di catturare gli esseri viventi e quindi al linguaggio di cogliere direttamente il senso e l'essenza delle cose.

Il Logos viene anche evocato da un altro palo, la colonna di Osiride. Il corpo smembrato di Osiride viene ricomposto in un albero

¹ Tale simbolismo appare anche nei Vangeli poiché gli Apostoli, dopo aver fatto una pesca miracolosa gettando le reti in profondità, divengono pescatori di uomini con una rete che simboleggia la parola di Dio.



a



b

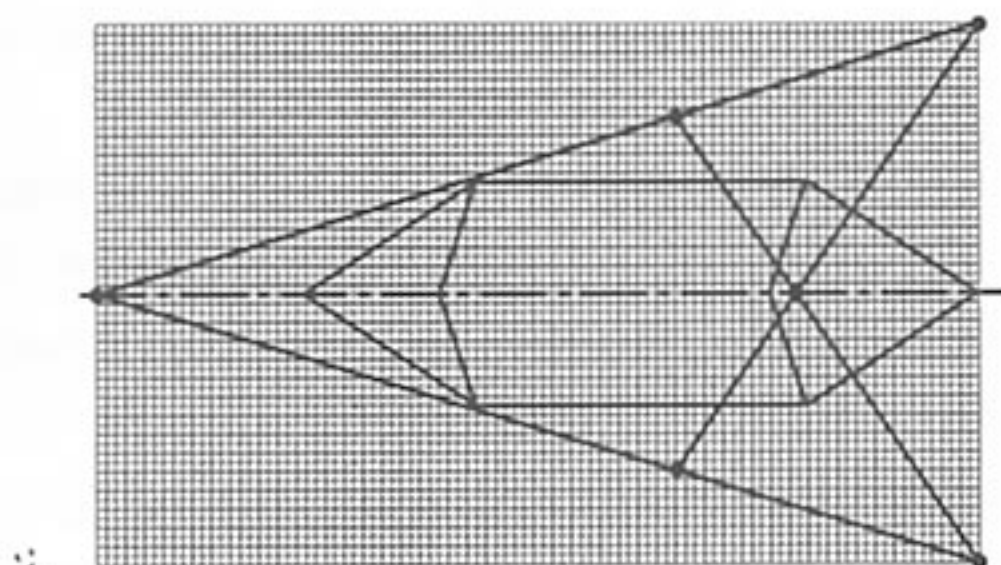


Figura 5 - (a) La rete egizia. (b) Il palo o il verbo. (c) Il disegno della rete può essere usato per la dimostrazione del teorema di Pitagora.

da abbattere. Quando in seguito Osiride riprende il suo cammino nel mondo ctonio, il suo potere si manifesta nel figlio, Horus, il sol levante, che incarna Osiride trascendente. Mentre Osiride trascende se stesso, il tronco o pilastro che giace a terra viene risollevato. Come il pilastro sostiene il tetto del tempio, così il pilastro di Osiride (la colonna *djed*) puntella la volta del cielo (cfr. figura 17d). Es-

so ricopre lo stesso ruolo di *shu*, lo spazio o intelletto, e diventa l'asse del mondo (cfr. figura 37).

La dipendenza reciproca fra le due vie ortogonali (quella orizzontale e sotterranea che unisce i due pali e quella verticale che unisce il cielo alla terra) è stata evocata anche con un diagramma che rappresenta la rete e che, secondo Schwaller de Lubicz, veniva usata per dimostrare le teorie di Pitagora (figura 5c). Può darsi che queste teorie servissero originariamente a dimostrare il legame fra Logos e linguaggio.

Tuttavia, l'immagine della rete e del palo resta una figura archetipica. Per rappresentare come la lingua proceda nel mito, bisogna scegliere altre immagini che corrispondono a uno stato in cui non vi è più un palo o un verbo unico ma un linguaggio composto da una moltitudine di parole. Ne *Il cotto e il crudo*, Lévi-Strauss ricorda come, per i primitivi, i giochi di matassa o di ripigliino (*cat's cradles*) siano simili ai miti (figura 6).

Le popolazioni primitive accompagnano spesso la narrazione mitologica allacciando una cordicella e riconoscendo nello schema che si forma negli incroci le immagini corrispondenti agli eventi narrati. In tale gioco, sono le dieci dita a fungere da paletti per tendere la corda e formare un disegno; esse sostituiscono le parole o il verbo diviso e disseminato, in quanto "dieci" indica un numero elevato. Il gioco della cordicella viene talora eseguito con i denti, a raffigurare l'immagine della parola che esce di bocca. La rete linguistica non è più rappresentata da una rete dove si trovano imprigionati esseri viventi e cose tangibili; essa si trasforma in schemi rudimentali che evocano immagini di cose emergenti. I segmenti del filo fanno pensare in modo ambiguo sia a un asse sia a un profilo.

La tecnica del gioco della cordicella che trasforma e collega le immagini tirando il filo e intrecciando gli anelli può raffigurare il modo in cui i miti creano un senso col filo di un intrigo, trasformando e concatenando le metafore. Si modifica il disegno per mezzo di un dito che si insinua nella trama per prendere il filo come se fosse un uncinetto. Come l'unghia o il becco di Horus, il dito manifesta un potere del verbo. L'opera delle dita è determinata dalla tessitura della cordicella che suggerisce, analogamente a quando si stringono le dita nelle mani giunte, in che modo si legano le parole per evocare, oltre che per invocare. Il gioco della cordicella inizia con un anello, la figura dello zero, e deve finire normalmente alla stessa maniera, ma può diventare anche un falso nodo se, all'ultimo

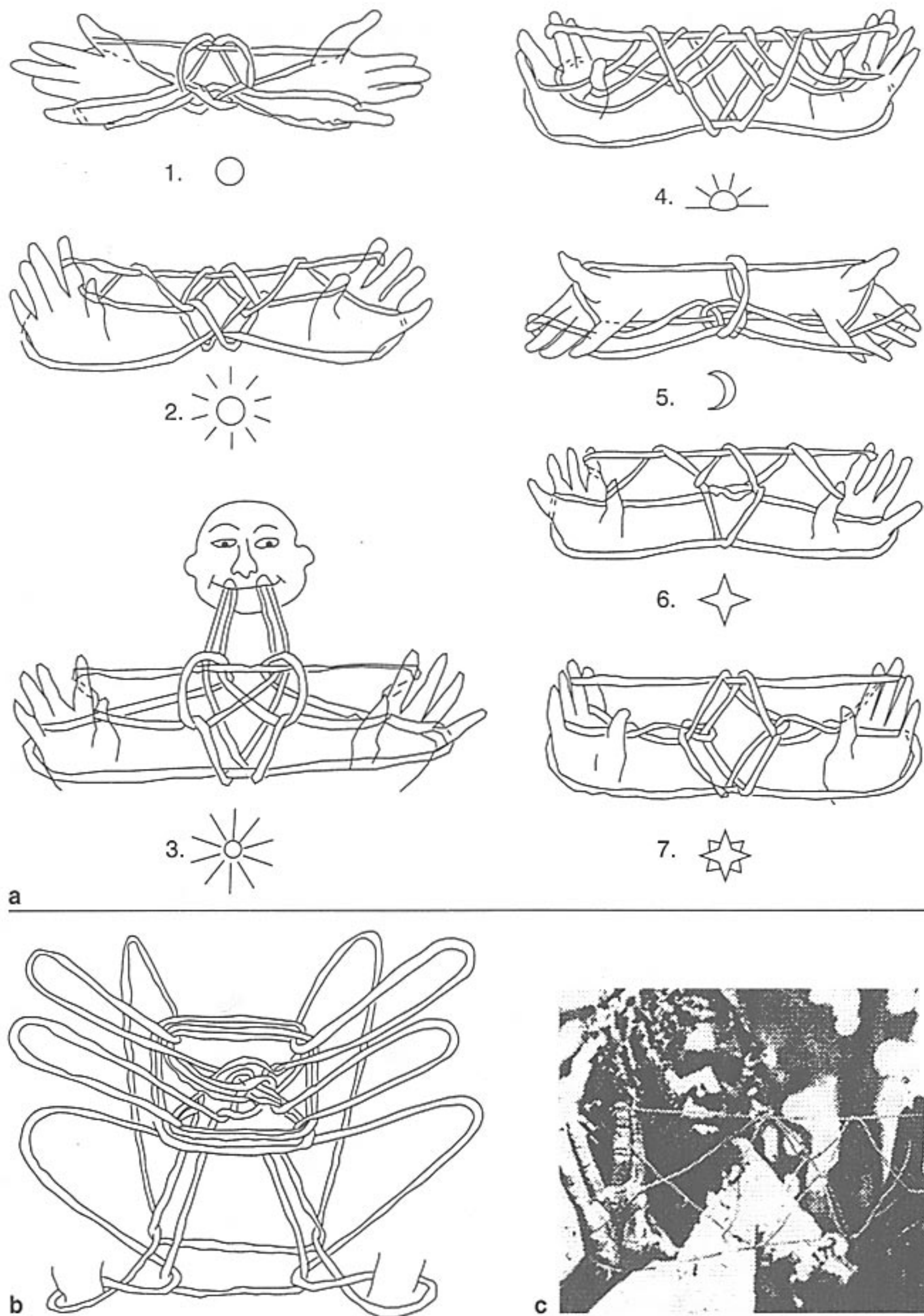


Figura 6 - I giochi della cordicella. (a) Varie figure cosmologiche. (b) Albero di bombace, Indiani Warrau. (c) Canoa, Yirrkala, Terra di Arnhem, nord-est.

momento, non si tolgono le dita in modo corretto. L'anello della cordicella suggerisce che la struttura del linguaggio, come quella del ripiglino, può ridursi a un cerchio, o a una sfera perfettamente centrata. Così, mediante le immagini formate dal mito, questo semplice gioco può indicare in che modo si uniscono la parola e il

gramma, analogamente al percorso di una parola che crea la lingua e al modo in cui la lingua occulta, annodandolo, un altro cammino del Logos.

Il problema di rintracciare il gioco delle dita in un ripiglino potenzialmente infinito assomiglia al problema insito nel percorso del filo di Arianna nel dedalo. I due modelli analogici della rete (che imprigiona e ricopre) e del ripiglino (il percorso all'origine di un nodo complicato) si completano in modo simile a quello del modello della corda d'oro (che lega il cosmo) e del gomitolino di Arianna (che si srotola in un dedalo che evoca anche il cosmo).

Nei miti e nei riti, le immagini concrete di ogni specie di nodo, falso nodo o combinazione di nodi, sostituiscono le nozioni astruse presenti negli antichi sistemi di pensiero. Un *puzzle* topologico rimpiazza il groviglio degli antichi misteri e, parallelamente a una ricerca mistica o fantastica, si presenta un problema topologico.

L'ETERNO RITORNO

«Nulla si perde, tutto si trasforma.»

Antoine-Laurent Lavoisier

Come la struttura del gioco della cordicella, quella del mito deriverebbe dalle ondulazioni e dai ripiegamenti di un anello. Ma il mito camuffa anche la semplice via evocata da un palo, un perno o un paletto che cambia natura e ubicazione. Lo stesso vale per la teoria della luce: un modello ondulatorio si giustappone a uno quantico.

Nel mito troviamo menzionati gli antenati: secondo la leggenda, i Tathua da nang, i primi a occupare l'Irlanda, possedevano solo una gamba e si spostavano saltando sull'unico piede. Anche Anubi, la guida egizia che scortava le anime nel loro tragitto, ha una gamba sola o un piede di legno. Ma nel mito vi è inoltre l'enigma della sfinge con l'indovinello: «Chi ha quattro gambe al mattino, due al pomeriggio e tre alla sera?». Svelando la nostra provenienza e il nostro destino, il mito descrive anche la propria evoluzione e trasformazione, nonché il modo di camuffarsi, di rovesciarsi e di rivelarsi nel corso del tempo, cioè attraverso varie culture, tra cui la nostra. Come appare dal mito di Osiride, la via mitica sussiste anche quando viene sotterrata e si manifesta in un capovolgimento. Se il senso del mito si nasconde o diviene ermetico, esso trova uno specchio o una via esteriore per svelarsi, come in Eraclito o nell'evangelista Giovanni: «In lui, [il Logos] era la vita e la vita era la luce degli uomini» (Giovanni 1,4). Ma qual è il posto del mito nel mondo moderno caratterizzato dalla scienza? Se, come suggeriscono de Santillana e von Deckend ne *Il mulino di Amleto*, ciò che noi chiamiamo "mito" è la scienza degli antichi, ci si può chiedere quale mito si nasconda dietro la scienza moderna e in che modo essa possa aiutarci a comprendere la mitologia antica.

«[...] Si gioca contro il mito; e non si dovrebbe credere che esso, venendo da lontano – sia nel tempo sia nello spazio –, non abbia altro da offrirci che una partita già vinta. I miti non sono una partita giocata una volta per tutte. Essi

sono infaticabili e iniziano una nuova partita ogni volta che li si racconta e che li si legge. [...] A che serve, direbbero alcuni, accanirsi a esaminare, analizzare ed eludere una strategia che i miti perpetuano, senza rinnovarla, da decine o centinaia di millenni, mentre il pensiero razionale e il metodo e le tecniche delle scienze l'hanno definitivamente soppiantato? Il mito non ha forse perso da tempo la partita? Questo non è sicuro, o almeno non lo è più, poiché è dubbio che una distanza incolmabile separi le forme del pensiero mitico e i famosi paradossi che gli scienziati contemporanei, disperando di farsi capire altrimenti, propongono a noi ignoranti: "il gatto" di Schrödinger, "l'amico" di Wigner; o anche gli apologhi inventati per metterci in grado di capire il paradosso EPR (e ora GHZ). [...] Per dirla in altro modo, fra lo scienziato che grazie ai calcoli accede a una realtà inimmaginabile e il pubblico avido di cogliere parte di tale realtà, di cui l'evidenza matematica smentisce tutti i dati della comune intuizione, il pensiero mitico torna a essere un intercessore, l'unico mezzo per far comunicare i fisici con i non fisici». (C. Lévi-Strauss, *Storia di Lince*)

Invece di contrapporre la scienza antica a quella moderna, si potrebbe analizzare come esse possano corrispondere grazie a una serie di inversioni e ripiegamenti, all'interno di un ampio ciclo. L'unità primordiale evocata dai miti implica che ogni polarità e diversità risultino da un rovesciamento; parimenti, la scoperta del rovesciamento e del modo in cui esso si compie ci può guidare verso una nuova unità.

Sembra che certi modelli proposti dalla fisica moderna replichino quelli presentati dai miti e richi amino stranamente l'arte associata all'antica mitologia. La teoria delle "supercorde", per esempio, descrive il cosmo come lo descriverebbero la corda d'oro di Zeus, l'arte delle steppe, quella primitiva cinese o le complesse strutture dei nodi dell'arte celtica. Questa teoria ha il vantaggio di descrivere tutte le forze che interagiscono in maniera geometrica, come la teoria della relatività descrive la gravità. Essa promette anche una teoria generale unificata.

«Poco dopo il *big bang* [...] i campi di Higgs, cercando di allinearsi, legano nello spazio dei nodi microscopici. Punti simili a nodi si presentano come monopoli magnetici; l'inflazione li scioglie e li disperde in un super-cosmo di universi simili a bolle. I campi di Higgs possono annodare lo spazio in strutture più complesse ed esotiche che sono ugualmente rare [...] Come "corde" non più spesse di una particella elementare ma lunghe milioni di anni luce e dotate di una massa di diverse galassie, o come "muri" di energia che dividono l'universo in vari settori. [...] Una delle grandi virtù della teoria consiste nella sua assenza di memoria. L'universo cancella la propria storia». (P. Guth, in *Discover*, giugno 1983)

L'inconveniente della teoria delle "supercorde" è che, data la dimensione infinitesimale delle corde, non è possibile verificarla per

via sperimentale. Secondo la definizione di Feynmann, la scienza è diventata un sistema completo diretto a perfezionare un'armonia e una simmetria fra tutte le leggi e sembra che debba progredire partendo da dati concreti e perseguendo questo concetto di armonia in evoluzione. È proprio questo aspetto che scopriamo nel mito senza poter scorgere esattamente un sistema di leggi su cui si fonda l'armonia. Più la scienza penetra il cosmo e più scopre il pensiero o lo spirito, e la fine della teoria riduzionista. (Come afferma Bohr: «È falso credere che il compito della fisica sia scoprire come sia fatta la natura. La fisica riguarda soltanto ciò che si può dire sulla natura»).

A sua volta, quando la filosofia studia lo spirito e il pensiero, essa finisce per scoprire il linguaggio e la "fine della filosofia". Infine, più si comprende la lingua del mito e più si scopre il cosmo e il limite di ogni interpretazione. Questo circuito sembra indicare e proteggere una zona centrale in cui la scienza antica e quella moderna si potrebbero incontrare.

Un altro rilievo che si può fare alla teoria delle "supercorde" è che essa non giunge a fornire una vera rappresentazione dell'universo. Implicando sette dimensioni, è impossibile produrre immagini geometriche direttamente corrispondenti. La geometria si svolge per le vie traverse dell'algebra e diventa inaccessibile per i nostri sensi. Ma non si sa più nemmeno come interpretare gli ornamenti dell'arte primitiva né come essi possano corrispondere a una completa nozione spazio-temporale. Nel mito, come nella fisica dei quanti, l'identità degli oggetti descritti è inerente al modo in cui essi sono interrelati e dipende quindi dalla struttura che li collega. Sembra che il legame che abbiamo suggerito fra i nuovi modelli della fisica e i motivi dell'arte antica possa fondarsi su una vaga rassomiglianza, ma è appunto questo carattere superficiale, a cui siamo costretti, a rivelare quanto i nostri strumenti siano inadeguati per scoprire una scienza che sta dietro al mito e all'arte che vi si associano. Se anche il mito presenta un sistema a sette o più dimensioni, esso dovrà per forza combinare e connettere immagini a due dimensioni in un modo preciso e complesso.

Siccome Émile Malle riteneva che l'arte medievale fosse «al contempo un testo, un *calculus* e un codice simbolico», *a fortiori* si può interpretare allo stesso modo l'arte più antica o primitiva. Ma queste parole restano vaghe e prive di senso se non si capisce come il testo si accordi al *calculus*, o se non si comprende di che calcolo

si tratti. In effetti, è in gran parte grazie al progresso della cosmologia e delle matematiche moderne che si guarda l'arte antica con una nuova prospettiva e che si sospetta un significato complesso che ci sfugge. In precedenza, ci si serviva della teologia per esplorare tale complessità; oggi, la scienza ci offre un nuovo approccio, dato che i modelli che propone chiedono di essere interpretati.

I progressi della topologia, che invade e influenza tutte le scienze moderne, sembrano segnare la nostra epoca e suggerire la chiusura di un anello o di un ciclo grazie a un rovesciamento. In tale inversione, antichi e moderni, est e ovest, anche se non si riuniranno, appaiono come il dritto e il rovescio della stessa medaglia, o come la possibile tesi e antitesi di una futura sintesi.

LA FISICA E L'ANTROPOLOGIA

«È la teoria a decidere
ciò che si può osservare.»
Albert Einstein

La scoperta fondamentale di Lévi-Strauss è forse quella secondo cui non esiste solo una complementarità fra gli elementi di un certo mito ma anche che questa si associa a una complementarità fra miti diversi. In definitiva, la struttura studiata si ripete nell'intero *corpus* mitologico. Inoltre, e la cosa è collegata, Lévi-Strauss ha rilevato un fenomeno ancor più strano: spesso, quando un mito evolve e si trasforma, un altro mito di una cultura differente e di un diverso sistema si modifica in modo complementare, come se tutti i miti fossero interconnessi in uno strano sistema di corde e di pulegge ed esistessero un "tutto ininterrotto" e una simmetria globale.

Curiosamente, completando i cerchi tratteggiati dal percorso labirintico o giustapponendo il cammino di due labirinti simmetrici, si ottiene un nuovo sistema di ruote o di sfere unite come se fossero cinghie (figura 7).

Il fenomeno descritto da Lévi-Strauss è analogo a quello dell'esperienza fisica di Einstein-Podolski-Rosen, che Zukav ha definito "il vaso di Pandora della fisica moderna". Eccone una breve descrizione. Se si scinde in due una particella e in seguito si devia una delle sotto-particelle, per esempio con una calamita, si scopre che devia anche l'altra sotto-particella, come se esse comunicassero telepaticamente. Questa esperienza conduce al teorema di Bell secondo cui «le parti divise sono unite in modo intimo e immediato», e per cui il principio delle "cause locali" è incompatibile con la teoria dei quanti. H. Stapp commenta così il teorema di Bell, da lui ritenuto «la scoperta più radicale della scienza».

«[...] Il più importante aspetto del teorema di Bell è che esso colloca nel campo dei fenomeni macroscopici il dilemma posto dai fenomeni quantici [...] Esso dimostra che le nostre comuni idee sul mondo sono, in un modo o in un altro, profondamente carenti anche a livello macroscopico [...] *Prima facie*, i fenomeni quantici mostrano l'evidenza che l'informazione si propaga in maniera non

conforme alle idee classiche. Così, l'idea che l'informazione si trasmetta a velocità superiore a quella della luce non è, *a priori*, irragionevole. [...] Tutto quanto si conosce sulla natura concorda con l'idea secondo cui il processo naturale di base sta al di fuori dello spazio-tempo, [...] ma produce degli eventi che possono essere localizzati nello spazio-tempo.» (H. Stapp, citato da G. Zukav, in *La danza dei maestri Wu-Li*)

Ciò induce a formulare alcune ipotesi principali che negano i principi fondamentali della fisica classica:

1. Il tutto ininterrotto così definito da Jacob Boehme: «Le parti sono considerate in un rapporto immediato all'interno del quale le relazioni dinamiche dipendono in modo irriducibile dalla condi-

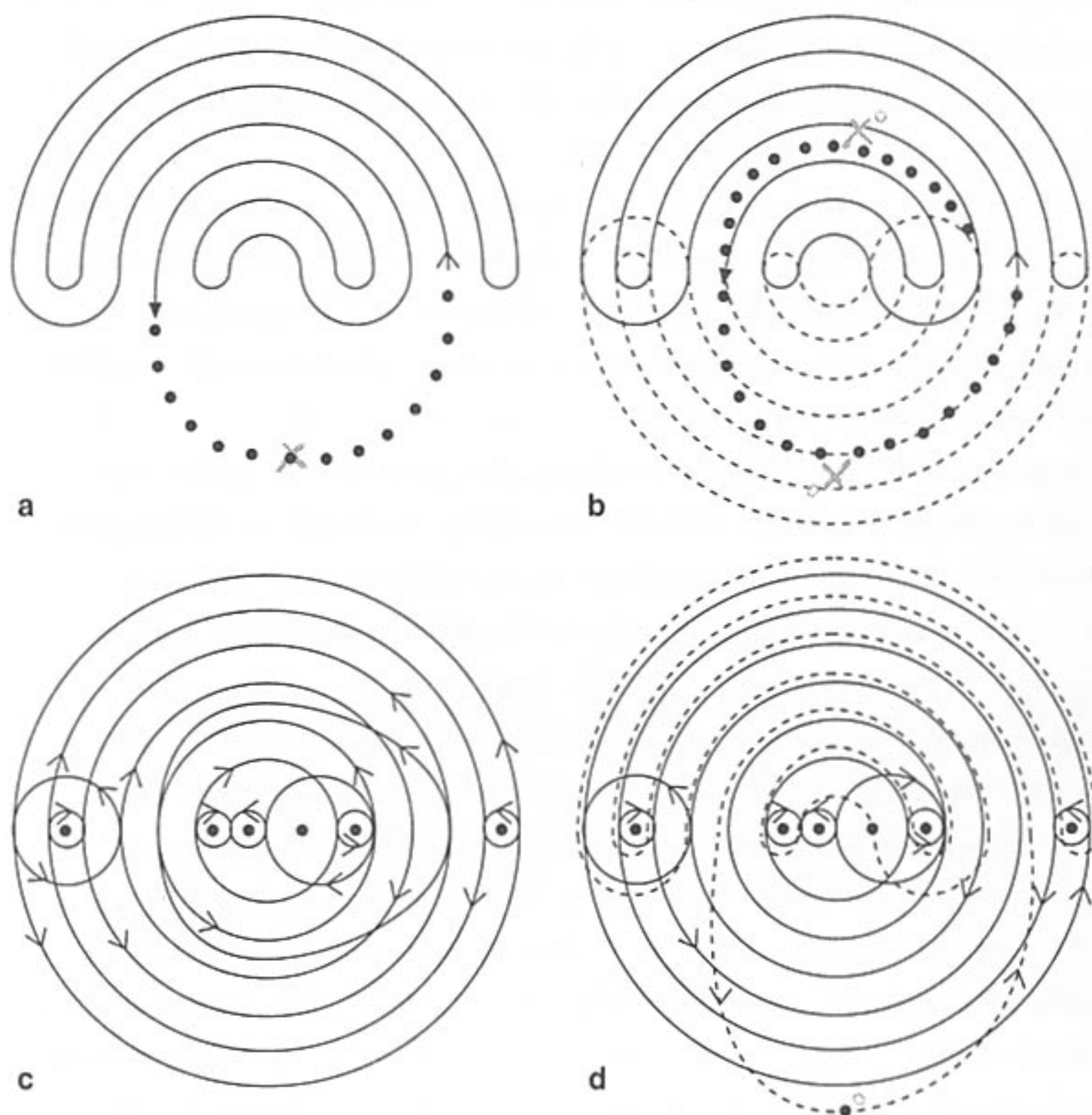


Figura 7 - (a e b) Lo schema del labirinto evoca dei cerchi in connessione che si sarebbe tentati di completare. Si può ottenere lo stesso risultato unendo il percorso di due labirinti appiattiti e opposti simmetricamente. (c) In questo modo si ottiene un sistema di ruote o ingranaggi che girano a diverse velocità. Ci si potrebbe divertire a individuare nei 14 cerchi i sette pianeti e le loro orbite. (d) Il tracciato del percorso labirintico può assumere l'aspetto di una cinghia che unisce le ruote. Questo motivo di bande intrecciate, simili a cinghie che trasmettono il movimento a ruote che simboleggiano sfere celesti è assai diffuso. Per esempio, lo si ritrova nel mosaico dell'edificio di Santa Prassede, a Roma, risalente al XIII secolo.

zione dell'intero sistema [...] si giunge alla nuova nozione di un tutto ininterrotto che nega l'analizzabilità classica del mondo in parti divise e indipendenti».

2. La seconda ipotesi presuppone un super-determinismo: «Secondo il super-determinismo, indipendentemente da ciò che facciamo e dal momento in cui lo facciamo, è la sola cosa che sarebbe possibile fare in quel momento».
3. La terza propone un'interpretazione secondo una pluralità di mondi: «Nell'universo, in qualunque momento si operi una scelta fra un evento e l'altro, l'universo si scinde in diverse branche».
4. La quarta ipotesi prevederebbe un'opzione senza modello secondo cui potrebbe essere impossibile costruire un modello della realtà... cioè si riconosce la differenza fra sapere e saggezza.

Le ipotesi a cui conduce la scienza assomigliano stranamente ai temi fondamentali che sembrano sollevare i miti, ma al contempo è tutto il processo mentale a essere rimesso in discussione. Il fenomeno scoperto da Lévi-Strauss porta a tirare conclusioni simili a quelle indotte dal teorema di Bell.

Come parlare di una mentalità che genera un mito che sembra comunicare telepaticamente? Il processo mentale e culturale di base risiede al di fuori dello spazio-tempo... affinché possa produrre concetti sullo spazio-tempo? Quello che definiamo "genio" o "creatività" non è perfettamente predeterminato da un equilibrio globale fra risultato e potenziale, manifesto e invisibile, inconscio e cosciente? Esistono leggi analoghe che governano la genesi e la conservazione dell'universo paragonabili al modo di descriverlo ed evocarlo nei miti? Vi è forse un tutto ininterrotto in cui cambia continuamente il rapporto fra le parti? E il mito presenta un modello per descrivere la coesistenza di una pluralità di mondi? Se, grazie alla sua scoperta della "reciprocità di prospettive" e della relatività del senso nella mentalità primitiva, possiamo definire Lévi-Strauss l'"Einstein dell'antropologia", appare tuttavia allettante cercare una teoria generale, una teoria di tutto e del tutto anche in questo campo.

In primo luogo, si può pensare di scoprire la complementarità, oltre che nel regno mitologico, anche in un sistema globale che, a fianco dei miti, includa l'iconografia, la coreografia, le strutture sociali ecc. Se da una parte esiste un rapporto fra tutti i miti e dall'altra fra gli schemi e le immagini dell'arte antica e primitiva, c'è an-

che una relazione trasversale che accosta il visivo e il narrato. Parallelamente alla trasformazione dei miti, esiste una geometria che governa la modificazione degli schemi simbolici utilizzati nei rituali, ma si devono inoltre trovare le regole di trasformazione geometrica partendo dalle immagini prodotte dai tropi e dagli enunciati mitologici. Il gioco dei tropi è una geometria applicata alla struttura dei significati e non a quella delle immagini. Per contro, questa geometria, testimone di un'antica scienza, permetterebbe la ridefinizione degli aspetti mitici, complementari e simmetrici, più sottili e pertinenti.

In relazione al problema che consiste nella definizione dei criteri di complementarità, emerge la problematica della definizione del campo in cui si applica tale nozione. Miti simili e vicini con significative somiglianze e divergenze conducono ad altri miti, estranei e più lontani. Si tratta di miti estendibili indefinitamente, come gli anelli di una catena.

Si trovano anche miti disparati, diversi e lontani che sembrano opporsi in modo evidente. Alla fine, però, tutti mostrano delle corrispondenze, ma il modo di avvicinarli appare soggettivo, come se dipendesse dall'abilità e dall'intuito della persona che li decodifica. Sembra che sia impossibile tracciare la mappa completa della rete di corrispondenze, proprio come quella del mitico dedalo, al punto che lo stesso Lévi-Strauss rifiuta di operare una distinzione fra miti legittimi e altri che lo sarebbero meno:

«Non si potrà mai insistere a sufficienza affinché siano prese in considerazione tutte le varianti disponibili. Se le analisi freudiane del complesso di Edipo fanno parte del mito di Edipo, allora [...] non esiste una versione autentica di cui tutte le altre sarebbero copie o distorsioni. Tutte le versioni appartengono al mito». (C. Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", in *Myth, a Symposium*, Indiana University Press)

Seguendo questo principio, si può estendere il campo mitologico e accostarlo alla gnosi, a delle dottrine, dei canoni e dei sutra, a cosmologie... appartenenti a religioni e sistemi filosofici, legati ai miti in modo più o meno diretto e strutturale. Non bisogna certamente confonderli con i miti, eppure essi presentano un aspetto complementare che sarà utile decifrare e corrispondono tanto a una interpretazione del mito quanto a una trasformazione e a un rovesciamento in cui idee organizzate e logicamente connesse si sostituiscono alla logica concreta del mito in questione. Tale trasformazione fa parte del movimento che anima il tutto continuo. (Il senso che si

trovava al di fuori del mito assume una posizione centrale mentre la logica del concreto si fa scienza autonoma, una logica separata dal mito che farà nascere la scienza moderna). Questa trasformazione può corrispondere a un cambiamento della mentalità e della coscienza che accompagna il crollo della mente bicamerale¹. Se una volta era la voce ispirata a manifestare lo spirito e a dare testimonianza della realtà, lo strumento per definire ciò che è reale diventa gradualmente l'idea.

Questo accostamento della tradizione a fianco del mito è il procedimento che abbiamo seguito fin dall'inizio e che ci ha permesso di rintracciare il significato corrispondente al filo di Arianna. Questo senso sopravvive nella tradizione che lo utilizza come teoria che porta a un'esperienza. Come afferma Einstein: «È la teoria a decidere ciò che si può osservare». Analogamente, il mito e il rituale corrispondono a un'esperienza che trasforma colui che la prova e il mondo che egli percepisce. Il significato offerto dalla tradizione corrisponderebbe a questo aspetto teorico che sostituisce una descrizione fatta nel mito di cose vissute soggettivamente.

Non si tratta di abbandonare il metodo formale e strutturalista per ritrovare un antico metodo ermeneutico, ma di considerare una rete completa in cui senso e strutture si corrispondano. L'interpretazione del senso mitologico pone un problema simile a quello suscitato dall'interpretazione delle teorie della fisica quantica:

«[...] Che cosa vuol dire interpretare? A un primo livello, sarebbe la riconciliazione armoniosa del formalismo con la concretezza sperimentale. Deve essere anche il dire come si conciliano nello stesso mondo il puro caso e il determinismo. Infine, è la prospettiva di una rifondazione, al di là dei principi filosofici del passato, del processo che chiamiamo comprendere». (R. Omnes, in *La Recherche*, n. 280)

Quindi, per riuscire a interpretare il mito si giunge infine a giocare su tre registri:

1. Una logica della concretezza che si trova nel mito. Essa crea dei simboli, come quello del filo di Arianna, "mai percepiti con nettezza", che collegano gli oggetti a una pluralità di significati o li definiscono per mezzo di relazioni. Ma il mito costituisce una zona intermedia dove non si trova un "oggetto reale" o un "senso definitivo".

¹ J. Jones, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*.

2. Una geometria che forma simboli precisi a partire da immagini o da oggetti. Tuttavia, in sé le immagini di questi simboli utilizzate nei rituali non sono altro che segni che conducono ad altri segni.
3. Un senso più o meno ermetico legato ai simboli e a un'esperienza e perpetuato dalla tradizione.

La connessione fra questi registri dovrebbe condurre a ciò che potremmo chiamare “un senso della geometria” o “una geometria del senso”.

Parte seconda

LA SOLUZIONE: IL NODO

ENEAS E MALEKULA

*«Come nel paradosso eleatico, un sogno si disgrega
in un altro ancora, e poi in altri che tessono
oziosi un ozioso labirinto.»*

Jorge Luis Borges

Per risolvere l'equazione a due incognite derivante dalla giustapposizione del mito e dello schema labirintico, si deve osservare come si trasforma il mito, seguire lo sviluppo dei temi e dei loro rapporti fino a che non si trova un nuovo collegamento che rivela la particolare relazione fra un mito complementare e un nuovo schema. Contemporaneamente, si può imboccare un altro cammino e considerare la trasformazione del diagramma attraverso le immagini, l'architettura, le danze rituali associate ai miti ecc.

Si potrebbe suggerire, come è stato già fatto, che il dedalo viene evocato anche nell'assedio di Troia e nel viaggio di Ulisse, nella ricerca di Giasone e degli Argonauti, nella foresta magica del ciclo della Tavola Rotonda, o nel regno di Humbaba del mito babilonese di Gilgamesh. Per un altro verso, la trasformazione del dedalo è evocata anche nei miti oceanici del mescolamento che produce il *soma*.

Lo stesso tema riappare nel racconto indiano del re e del cadavere, racconto che rappresenta la transizione fra un genere mitologico e un genere letterario in cui l'enigma passa dal campo geometrico a quello dell'etica e del linguaggio. In questo caso, invece di un viaggio in un luogo inestricabile o di un assedio a una roccaforte impenetrabile, si trova un continuo andirivieni provocato da vari enigmi; un re ha il compito di recuperare il cadavere di un impiccato per portarlo a un mago che ne aveva bisogno per compiere un sacrificio. Ma ogni volta che il re si carica sulle spalle il cadavere, lo spettro dell'impiccato gli sottopone un indovinello. Se il re rifiuta di parlare, gli scoppierà la testa, ma ogni volta che parla e trova una risposta, il cadavere torna al suo posto di impiccato all'albero. Il re viene infine liberato da questo spossante andirivieni grazie a un indovinello perfettamente equilibrato che lo lascia senza parole

a dispetto della sua volontà. Ecco l'indovinello: un vedovo e suo figlio seguono le affascinanti impronte lasciate sul terreno da due donne, che decidono di sposare. Il padre sposerà quella che ha lasciato tracce più grandi e il figlio quella che le ha lasciate più minute. Tuttavia, fra la vedova e la figlia è proprio quest'ultima che ha piedi più lunghi. Il padre prenderà in sposa la figlia e il figlio la madre. Le due coppie daranno vita a un figlio ciascuna e lo spettro domanda in che modo siano imparentati i nuovi figli.

«[...] Che cosa sono precisamente uno per l'altro e che cosa non sono? [...] I figli sarebbero il paradosso vivente della interparentela, essendo al contempo questo e quello, zio e nipote, nipote e zio, sia da parte di padre sia di madre. Ma non è sempre così, per tutte le cose, in virtù di una segreta relazione? Non è ogni cosa anche il proprio opposto, e in maniera profonda?». (H. Zimmer, *The King and the Corpse*, Bolinger Series XI, 1948)

Il rapporto paradossale e inesprimibile fra i neonati sembra indicare analogicamente il modo in cui si produce un significato, anch'esso paradossale e inesprimibile, mediante l'incrocio dei codici mitologici.

Questa indagine ci potrebbe impegnare all'infinito nell'esplorazione di un complesso dedalo che unisce tutti i miti. Per i nostri fini, però, prenderemo una scorciatoia e ci soffermeremo a un crocevia fondamentale dove incontreremo un rapporto simile e bipolare rispetto a quello che esiste in Grecia fra il mito del dedalo e lo schema del labirinto. Questo crocevia si trova precisamente agli antipodi della Grecia, sull'isola di Malekula (Nuove Ebridi). Il merito della scoperta spetta a John Layard che lo spiega in un modo analogo a quello in cui Jackson Night presenta il mito greco, cioè come uno degli archetipi più universali, come "lo schema rituale di iniziazione che sembra essere stato, all'inizio, un rito di inumazione". Per introdurre il tutto, Night riassume un brano del VI libro dell'*Eneide* di Virgilio:

«Ecco come Virgilio narra la storia di Cuma. In seguito alla caduta di Troia, Enea fece rotta verso ovest coi suoi Troiani e, dopo varie soste, di cui una a Cartagine e due in Sicilia, sbarcò a Cuma, in Campania. Lì vicino, si trovava la presunta entrata al mondo dei morti, controllata da una sacerdotessa di Apollo e di Diana, una sibilla che custodiva il tempio di Apollo e un sotterraneo. Enea si recò al tempio e si fermò sull'entrata per "leggere" l'immagine del labirinto cretese. Apparve in quel momento la sibilla che gli disse di non perdere tempo, ordinandogli di offrire dei sacrifici. Allora, egli obbedisce e la sibilla gli predice il futuro. Le chiede anche di spiegargli come accedere al regno dei morti per far visita al padre Anchise. La sibilla non gli nasconde che vi sono delle difficoltà, specie per quanto riguarda il ritorno; gli dice che deve trovare

e raccogliere un “ramo d’oro” come passaporto, e che deve sotterrare un caro amico della cui morte non è al corrente. Enea obbedisce e, tenendo il ramo, si fa guidare dalla sibilla nel sotterraneo [...] Dopo di che, trova Anchise nei campi Elisi, paese circondato da mura erette dai ciclopi. Anchise gli mostra in visione quella che sarà la storia romana e gli spiega il governo morale dell’universo. Infine, Enea torna alle sue navi uscendo da un portale d’avorio, una delle porte gemelle del sonno, il portale da cui sembrano venire i sogni menzogneri. Dopo questa intensa esperienza, Enea subisce un cambiamento: è più sicuro e la sua fede è più forte». (J. Night, *Cumean Gates*)

Questo racconto, o “storia”, presenta delle somiglianze col mito cretese. In effetti, dopo il ritorno da Creta, Teseo, come Enea, andrà a formare un nuovo governo democratico, ad Atene. In seguito, anch’egli scenderà nell’Ade, ma il suo scopo è di aiutare l’amico Piritoo, che mira ad avere i favori di Persefone. Dopo esser stato prigioniero della “poltrona dell’oblio”, una roccia incantata da cui lo libererà Ercole, egli tornerà sano e salvo, ma solo. (Quest’ultimo tema appare sovente: si può ricordare che anche Gilgamesh scende agli inferi per ritrovare l’amico Enkidu).

Le differenze fra le due storie indicano una polarità che le accomuna. Nella versione in cui appare Enea, la sibilla afferma che non bisogna perdere tempo a contemplare il segno o il *disegno* del labirinto, ma che è il rituale connesso a quel segno a servire da *disegno* e progetto.

Il progetto è serio poiché Enea vuole penetrare nell’Ade per ricordarsi del messaggio contenente il segreto dell’ordine universale, che gli verrà comunicato dallo spettro del padre (cioè dal padre nell’al di là). Per Teseo, invece, che è già entrato nel labirinto e si presume ne conosca perfettamente il disegno, la discesa agli inferi sembra essere una birichinata, un fatto marginale, che può condurre al rovesciamento dell’ordine stabilito, dato che si tratta di rapire Persefone, che rappresenta i cicli di alternanza delle stagioni.

Prima di scendere nell’Ade, Teseo non compie alcun sacrificio e non ha bisogno del “passaporto”. Sembra pertanto che sia stata la precedente conquista del dedalo a dargli la possibilità di visitare l’Ade. Come se ciò gli avesse procurato una mappa del mondo ctonio ed esistesse un’equivalenza fra il filo di Arianna e il passaporto rappresentato dal ramo d’oro che deve essere usato per quello scopo. Il dedalo equivale all’Ade, è il regno dei morti situato in questo mondo, e non più nell’al di là. Così, si opera un interessante sdoppiamento del mondo dei morti, una dualità che oppone regni distinti, uno sulla terra e uno nell’al di là.

L'unico vantaggio che Teseo ricaverà dalla sua avventura è l'esperienza superiore dell'oblio sulla roccia incantata, una specie di perdita *di* tempo o *del* tempo, che lo rende simile a un morto. Con il raddoppiamento dell'Ade, compare anche il doppio della morte: l'oblio. Paragonabile a un sonno profondo, l'oblio può corrispondere inoltre al vagabondaggio o al disorientamento all'interno del dedalo. Tuttavia, come dimostra l'incontro di Enea con Anchise, la morte contiene il segreto di un ricordo più antico e di ordine più generale; così, il percorso dedalico può condurre verso un'uscita e l'oblio corrispondente potrebbe portare a una vita più vera. Se la morte appare una rottura che permette di accedere a una continuità più essenziale, così l'oblio può rappresentare un abbandono che dà la possibilità di accedere a un momento eterno, fuori dal tempo.

Il fatto che Enea, risvegliato, riporti una visione più autentica e conforme alla realtà varcando la porta da cui transitano i sogni menzogneri sembra indicare che il messaggio inconscio dell'al di là non ha senso qui sulla terra per uomini addormentati o preda dell'oblio; tale messaggio parrebbe ingannatore come quello dei sogni, o quello dei miti per l'uomo moderno. Sembra che sulla terra il reale sia come l'illusione prodotta dai sogni menzogneri.

Pertanto, il viaggio nell'al di là sveglierebbe l'uomo. Al pari del regno degli inferi, il labirinto rappresenterebbe il regno dell'inconscio che costituisce la vera coscienza. L'oblio che occorre temere e combattere è quello che ci fa ignorare l'esistenza dell'inconscio e del Logos. Esso porta a un vicolo cieco o a un dedalo senza uscita, a una morte senza verità. Dunque, vi sono due tipi di oblio e di morte. Tutto si raddoppia e si separa.

La porta d'avorio attraverso cui affiorano i sogni ingannatori e dalla quale riemerge Enea viene definita la porta gemella di quella "di corno" da cui entrano i morti. Si potrebbe immaginare che quest'ultima sia anche la "porta delle corna" che designa l'entrata del labirinto, vista come un'apertura fra le corna di un toro (cfr. figura 19a, figura 35 e figura 39). La porta di corno darebbe sull'inconscio, che si presenta pertanto come il doppio del dedalo sotterraneo. Lo sdoppiamento, quindi, viene evocato in diversi modi.

Se, come uno sciamano, Enea ritrova il padre scendendo nell'Ade, Teseo, avendo dimenticato di cambiare la vela nera con una bianca durante il viaggio di ritorno, perde suo padre, che si precipita dall'alto delle mura e si annega in mare. La morte di Egeo

sembra riflettere l'implicita discesa di Teseo nel regno dei morti e quindi una specie di interruzione della sua stirpe. Tale interruzione viene raddoppiata poiché, da piccolo, Teseo aveva già perso il padre, ed è rivelatrice perché, in realtà, egli sarebbe figlio di Poseidone. La morte di Egeo, che lo separa da Teseo nel mondo dei vivi, lo avvicina a lui nel mondo dei morti. Inoltre elimina un ostacolo che avrebbe potuto impedire a quest'ultimo di avvicinarsi ulteriormente a Poseidone, suo genitore nell'altro mondo, e di subirne l'influenza instaurando un nuovo ordine e rompendo con la tradizione. Si può anche pensare che, tuffandosi in mare, Egeo si riunisca con Poseidone.

Osserviamo perciò che fra i due miti esiste un rincorrersi e un incrociarsi: il salto di Egeo per raggiungere implicitamente il figlio riecheggia il viaggio di Enea per raggiungere il padre. Teseo è un Edipo rovesciato poiché, provocando la morte del padre e penetrando nel labirinto che rappresenta la matrice originaria, nell'al di là ritrova il genitore e una madre universale. Così, il mito di Edipo è indirettamente legato a un dedalo in cui questi si smarrisce, ed è accecandosi che spera di trovare un filo che può fargli da guida.

Dopo queste speculazioni, riprendiamo un altro brano di Night dove si narra un mito analogo proveniente dall'isola di Malekula:

«Gli abitanti di Malekula credono in una vita futura che raggiungeranno eseguendo una complicata serie di riti nel corso dell'esistenza. Fra i riti principali vi è l'erezione di monoliti che rappresentano gli antenati e un viaggio da compiere dopo la morte, nel quale lo spettro del defunto giunge nel regno dei morti [...] Gli spettri dei morti della regione di Semiang percorrono la "strada" per Wies, il paese dei morti. A un certo punto, si imbattono in una rupe detta Lembwill Song [...] Sempre seduto di fianco alla rupe si trova il fantasma di una donna, Temes Savsap, e sul terreno che esso guarda è disegnata la figura geometrica chiamata *nahal* [si vedano le figure 8 e 9]. Il percorso che devono compiere gli spettri si trova in mezzo alla figura. [...] Nel momento in cui ogni spettro giunge sulla strada, il fantasma che vi sta a custodia si affretta a cancellare una metà della figura. Lo spettro arriva ma perde la traccia del suo cammino e non riesce a ritrovarla. Così errabondo, cerca il modo per allontanare Temes dalla rupe, ma non vi riesce. Solo la conoscenza della figura geometrica completa gli può permettere di uscire da quel vicolo cieco. Se la conoscesse, aggiungerebbe la metà cancellata da Temes e passerebbe sul sentiero in mezzo alla figura. Se invece non conosce la figura, Temes si accorge che non sarà mai in grado di trovare il cammino, lo mangia, ed esso non giungerà mai nel paese dei morti». (J. Night, *op. cit.*)

Certe versioni del mito contemplano che la "strada di fuoco" possa portare a due diversi luoghi: un sotterraneo dove abitano gli avi (e dove lo spettro del morto viene identificato con una volpe

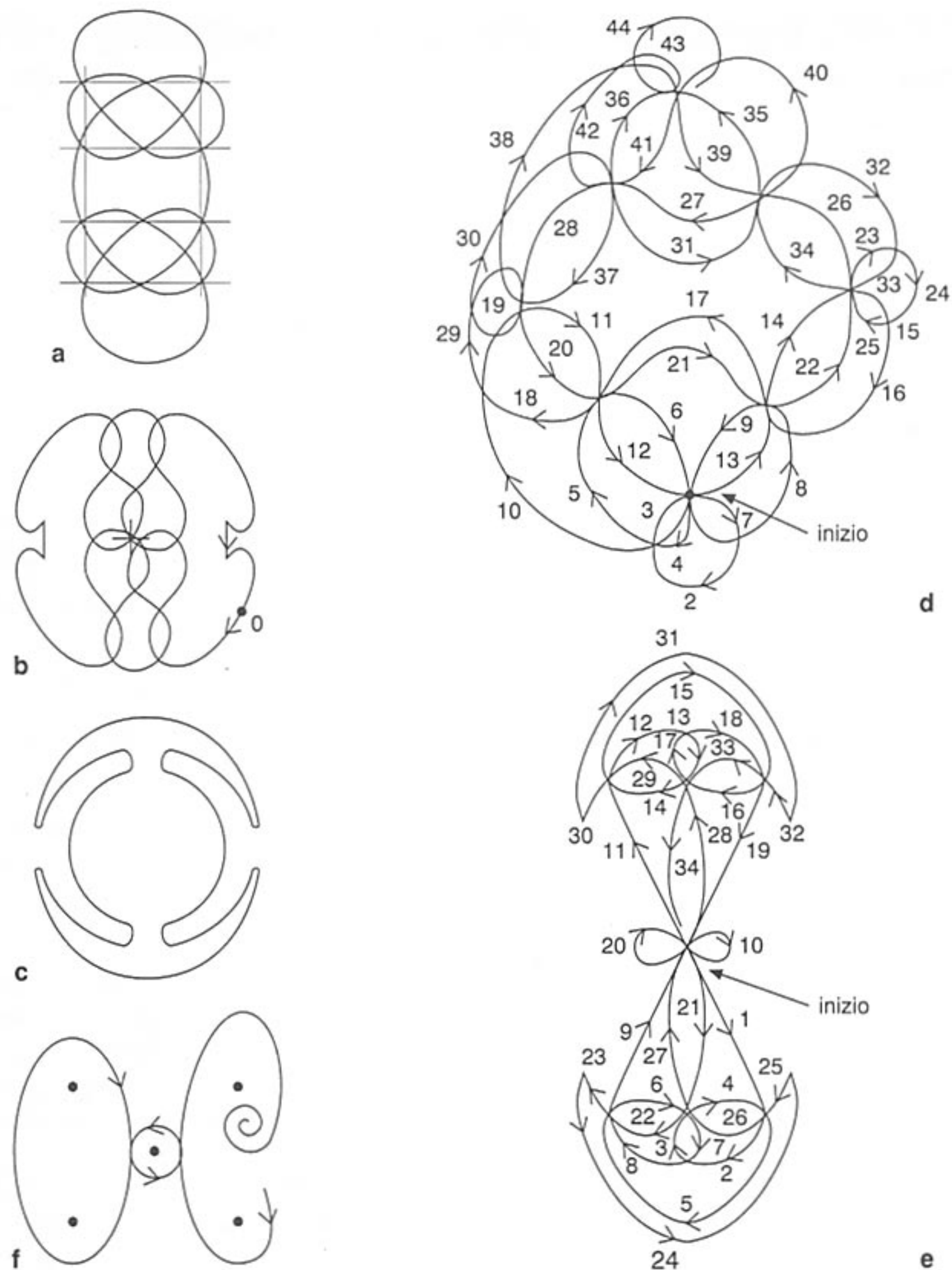


Figura 8 - Nahal malekuliani. (a) Cammino dello spettro verso Wies, il paese dei morti. (b) Via dello spettro, la conchiglia di strombo; (c) Temes Sevsap, il fantasma custode. (d) Nautilo: si nota la proiezione di anelli intrecciati. (e) La luna nuova e l'ultima luna. (f) Serpente avvolto intorno al corpo di quattro piccioni.

volante, una specie di pipistrello) e un'“isola di fuoco” (in cui campeggia un vulcano) che è la destinazione delle anime degli eroi.

In effetti, vi è anche una terza possibile destinazione che corrisponde al caso in cui lo spettro venga divorato dal custode: allora, esso è associato al suo maiale o cinghiale (il doppio o cadavere). Gli indigeni di Malekula reputano il cinghiale un apprezzabile compagno di vita; lo allevano con cura perché deve consentire allo spettro

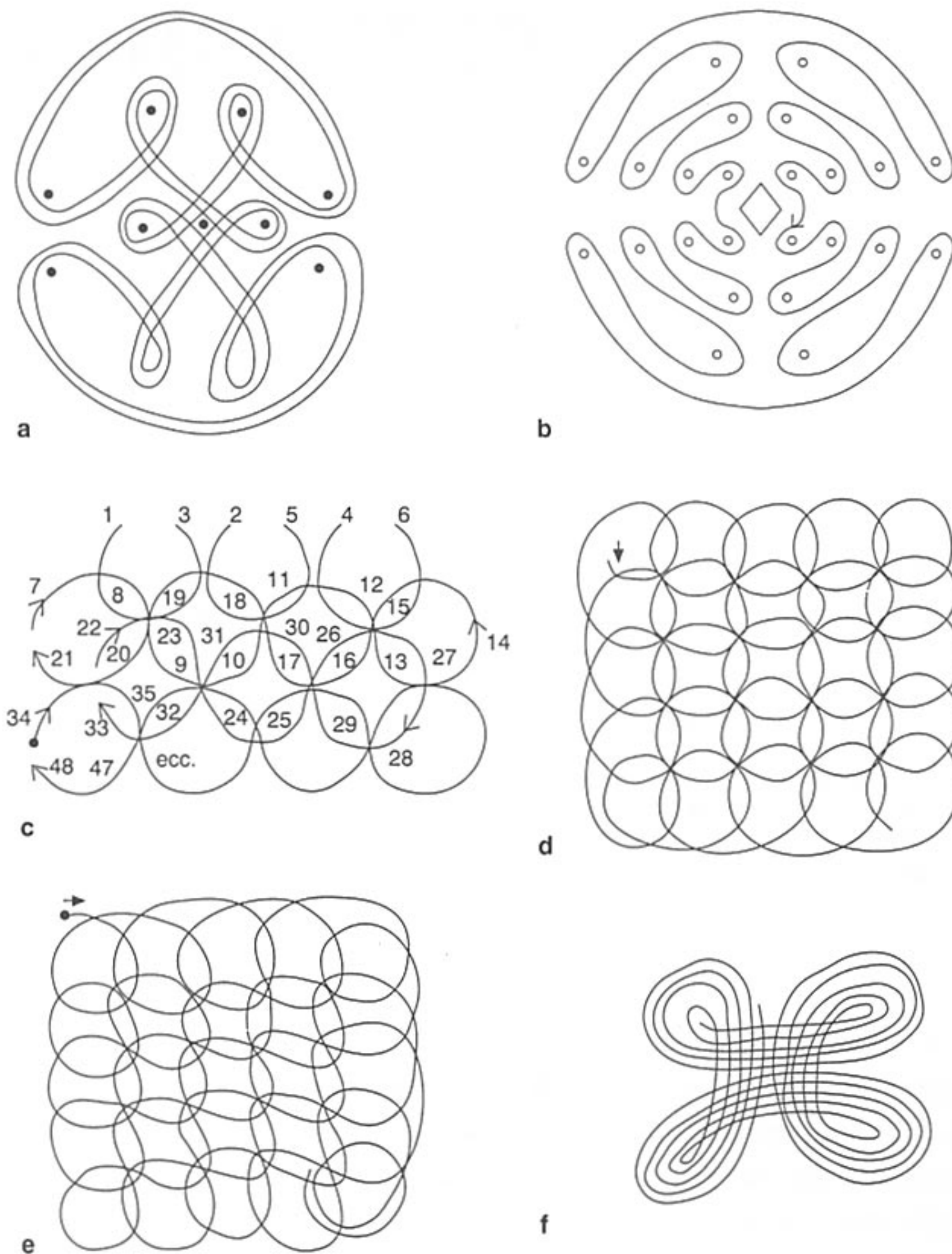


Figura 9 - Altri *nahal*. (a) Disegno “Nim bé ei”, che rappresenta due società segrete di Semiang, Malekula. (b) Hambut che cerca di affilare un'accetta di pietra in riva al mare e che viene gradualmente respinto dall'alta marea. (c) Radici dell'albero *mimumang*. (d) Via della Grande Madre. (e) Polipo, cibo per il fantasma. (f) Nido del piccione Tarang.

del morto di sfuggire, offrendolo come sostituto, a Temes. Durante l'allevamento, si mutila il cinghiale di modo che la zanna inferiore si sviluppi penetrando nel labbro superiore e formando un cerchio, o un doppio cerchio, o spirale. Queste zanne divengono importanti ornamenti e sono simboleggiate da torce che rappresentano anch'esse il sentiero dei morti e la “strada di fuoco”.

Oltre a una vasta collezione di *nahal* (figure 8 e 9), vi sono anche

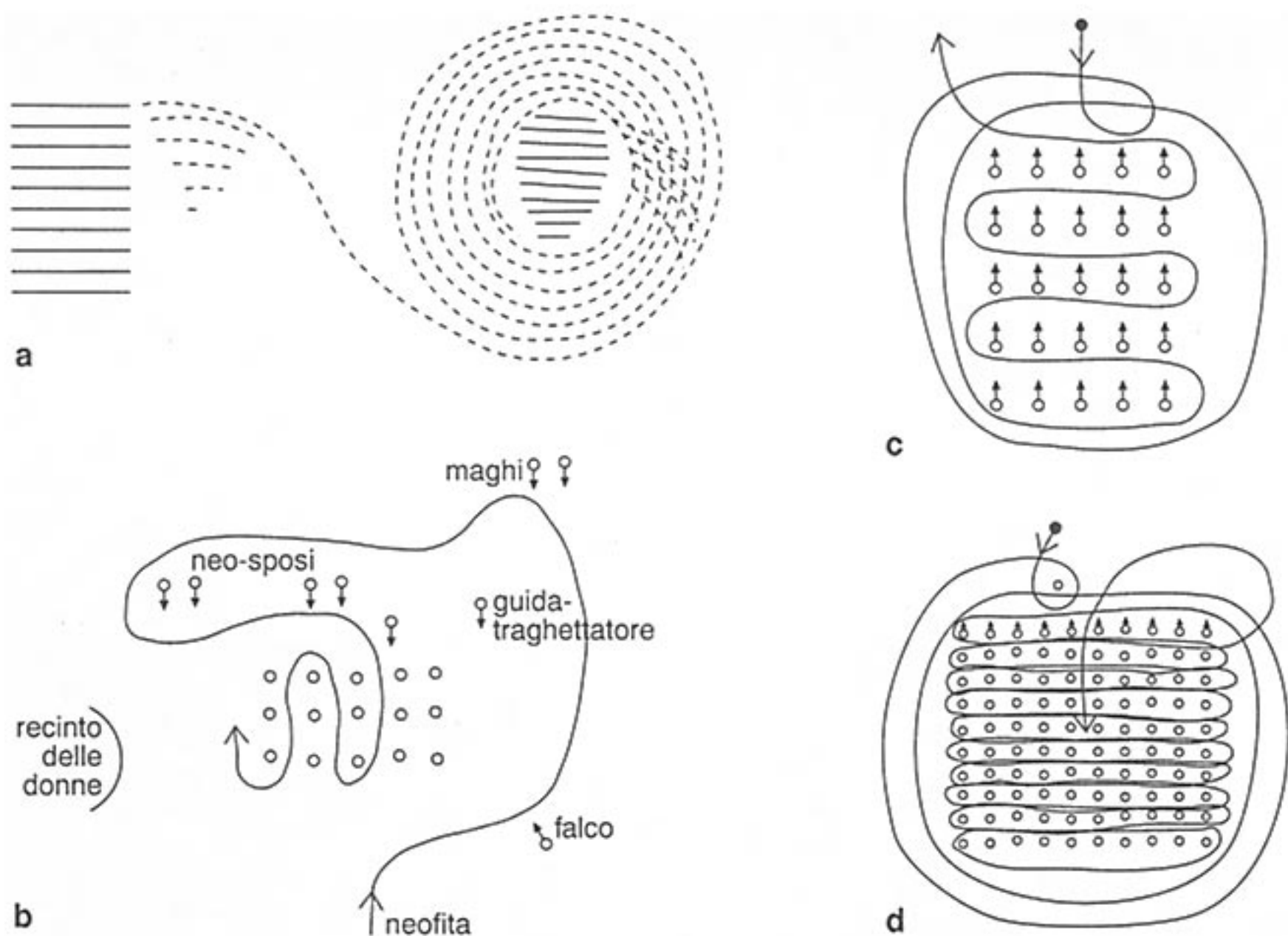


Figura 10 - Danze malekuliane. (a) Dieci linee di ballerini che si formano di nuovo. (b) Danza di iniziazione del neofita. (c) Percorso del danzatore attraverso le fila formate dall'avanzare degli altri. (d) Percorso del ballerino che finisce al centro della formazione composta dagli altri danzatori.

delle danze (figure 10 e 11) dove dei figuranti rappresentano personaggi mitologici e tracciano disegni simili ai *nahal* muovendosi in circolo fra le fila degli altri partecipanti. È così evidente come tali tracciati evocano delle vie, delle maniere di esistere, di comportarsi e di comunicare, proprio come i miti. Tuttavia, come alla pluralità mutevole e ingannatrice delle vie labirintiche corrisponde un unico dedalo, così a questa moltitudine di modi di essere e di disegni simmetrici corrisponde un unico asse e un solo cammino di fuoco.

Nel rituale malekuliano si può riconoscere una trasposizione di vari elementi del mito cretese. Nel mondo degli spettri, per esempio, il cinghiale sostituisce il toro; inoltre, a Malekula esiste un altro mito in cui si narra che nel lontano passato un eroe uccise Temes Savsap rovesciandone la rupe. Questo eroe corrisponderebbe pertanto a Teseo, l'uccisore del Minotauro, in un'epoca in cui Temes viveva nel mondo dei mortali (oggi, vive nell'altro mondo).

La simmetria esistente fra i due miti svela un'equazione che può contribuire a estrapolare un senso implicito nel mito greco. A Malekula, occorre completare una sorta di *puzzle* per procurarsi un'altra vita dopo la morte ed evitare un secondo decesso, questa volta ir-

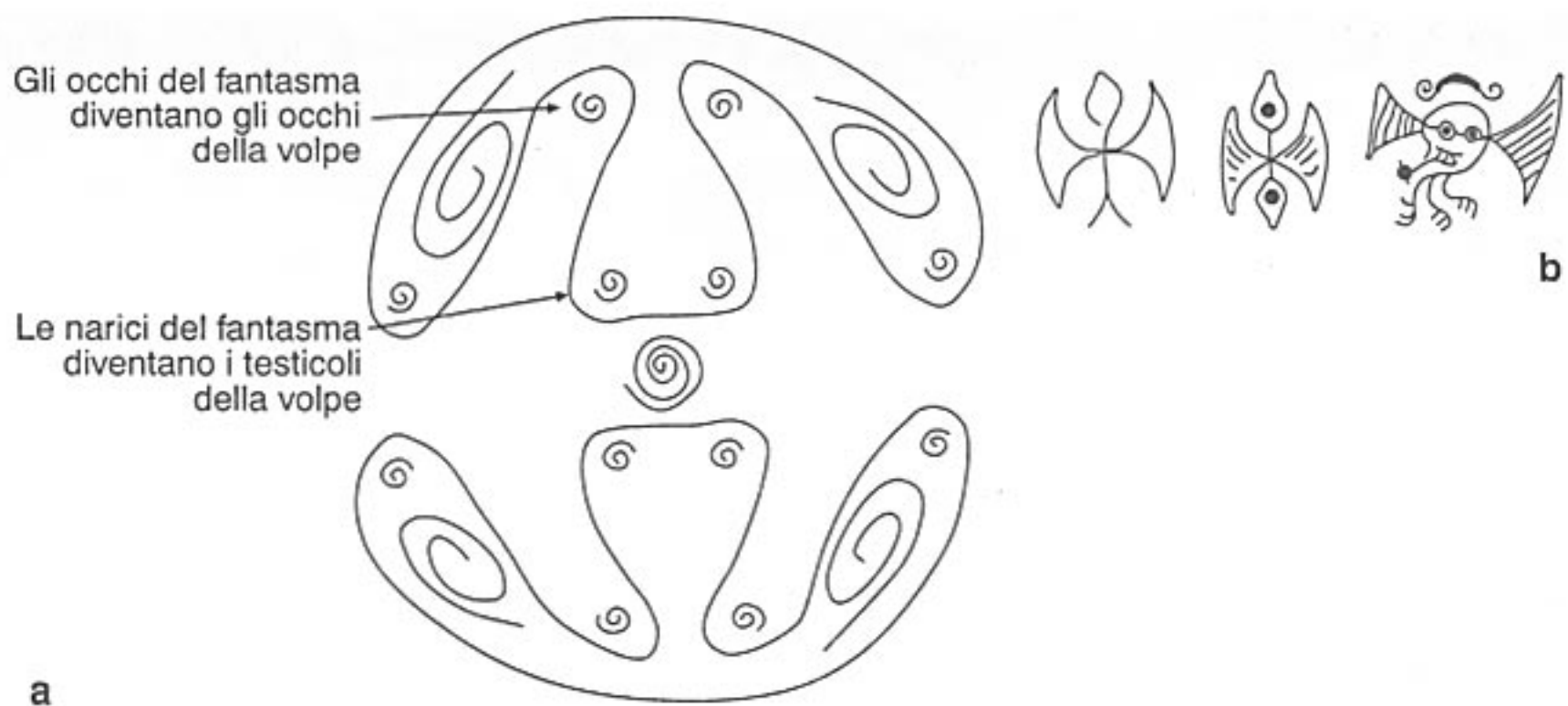


Figura 11 - Gli occhi del fantasma. (a) *Nahal* che rappresenta in modo ambiguo il fantasma o due volpi volanti; si noti la somiglianza con l'ascia bipenne (b) che diventa un folletto alato. In effetti lo spazio tra le due parti del disegno ha la forma di un'ascia bipenne (cfr. figura 19b).

rimediabile. Pertanto, se vi sono due morti, devono anche esserci due nascite, il che è uno dei sensi impliciti del mito greco. Il filo di Arianna è simile a un cordone ombelicale; entrare nel labirinto, tornare a un "punto di origine", significa riunirsi alla matrice per nascere una seconda volta, la qual cosa è una garanzia contro la seconda terribile morte. Ma questa seconda nascita non può verificarsi senza una morte necessaria e auspicabile, un "lasciar la presa" equivalente alla morte e che, come tale, permette all'eroe di visitare l'Ade e di entrare in contatto con i morti e gli antenati, o con l'inconscio.

Nella mitologia malekuliana abbiamo scoperto un nuovo nesso fra il mito e il disegno geometrico e una complementarità col mito cretese. Al posto di un mito dedicato ai vivi e che evoca un luogo di morte, si trova una leggenda riguardante i morti e connessa con una pluralità di tracciati, i *nahal*, che indicano vari modi di vita.

Nel primo caso, la soluzione del complesso labirinto tracciato grazie all'arte e alla scienza di Dedalo risiede nelle capacità magiche o segrete di un gomito di filo. Nel secondo caso, la magia produce apparentemente lo smarrimento dello spettro in un invisibile dedalo, incompleto e cancellato, mentre il ritrovamento della via è dovuto a un'arte e a una scienza del tutto esplicite. Il mito malekuliano indica il modo per uscire dal dedalo.

Pertanto, esamineremo il senso occulto capace di rivelare il rapporto fra i due miti; in seguito, vedremo come l'accostamento degli schemi geometrici possa indicare una metodologia geometrica che permetta di trovare la via del labirinto.

I VIVI E I MORTI

*«Infine, si rimette nel mondo reale
il letto della via di mezzo.»*

Uisang

Se presa alla lettera, la discesa di Enea vivo nel mondo dei morti è ben più difficile da accettare rispetto alla concezione di una libertà assoluta o di un cammino che le anime devono scoprire, o rispetto all'esistenza di un dedalo inestricabile.

Tuttavia, l'idea di un legame fra i vivi e i morti è ciò che forma la base della struttura dei due miti, greco e malekuliano, che evocano rispettivamente due nascite e due morti, ed è tale idea che permette il loro accostamento. Per coglierne il senso esplicito, si può nuovamente far ricorso alla guida di Eraclito, il quale si esprime per mezzo di enigmi simili a quelli mitologici.

«L'uomo nella tenebra notturna s'accosta al morto, e da sveglia s'accosta a un dormiente.» (Eraclito, fr. 26).

«[Le anime nell'Ade] si destano e divengono i custodi risvegliati dei vivi e dei morti.» (Eraclito, fr. 64).

«Immortali mortali, mortali immortali, viventi la morte di quelli e, della vita di quegli altri, morti.» (Eraclito, fr. 62).

Nel sonno, l'uomo è preda dell'oblio e "s'accosta ai morti"; anche se viene risvegliato, agisce come un sonnambulo perché è separato dal Logos, dalla sua anima e dalla memoria che alloggia nell'inconscio. Egli passa, come dice Rilke, «da un sonno incompreso a un risveglio distratto». Si rivolge al suo Sé, cioè alla sua parte più essenziale, come a un "altro", uno straniero, un doppio, e alla sua anima come a uno spettro. Solo l'anima è in contatto col Logos, essendone il custode risvegliato, il vero guardiano. La vita è come una morte e la morte è come una vita. L'inconscio è il vero conscio e quanto si definisce "coscienza" è come un sonno. Eraclito non si limita a eseguire un capovolgimento di valori, ma stabilisce uno

scambio e un compenso equi che soddisfano un fondamentale equilibrio. L'uomo distratto vive a spese della sua anima che rimane nascosta, inaccessibile, come se fosse rinchiusa nell'Ade, sia temporaneamente nel limbo, sia dimenticata nel Lete. I mortali vivono la morte degli immortali, i soli a essere uniti alla loro anima, e questi ultimi, come i morti, devono scendere nell'Ade per liberare le anime che vi sono rinchiusi.

La vita dell'uomo è quindi correlata all'isolamento nel regno sotterraneo, all'Ade. Essa è strutturata in modo che le dimensioni spazio-temporali, occultatesi e separatesi dall'esperienza comune, sono divise e isolate. Vi è una correlazione fra i modi dell'essere e le dimensioni spazio-temporali.

«[...] Ogni forma di esistenza occupa uno spazio appropriato alla sua natura. Che un essere sia eterno, invisibile o mortale, esso è in ogni caso "coimplicato" nel proprio spazio in una maniera tale che le due realtà rivelano il loro carattere reciproco. Lo spazio universale non è vago e indefinito ma strutturato e conoscibile [...] Ogni cultura individua diversi tipi di spazio apparsi dopo l'abbandono del *primordium* o dopo il ritiro della piena manifestazione degli esseri primordiali.» (L.E. Sullivan, *Icanchus Drum*)

È difficile definire l'anima invisibile. Come lo spazio, essa sembra un vuoto, un'estensione del corpo, un campo animato da un'energia sottile, ma generata da non si sa che cosa. Anche lo spettro del morto è un ectoplasma che può adottare la forma corporea, e ricordarsene, ma non si sa come esso possa durare.

Il mito malekuliano indica in che modo l'anima diventa immortale allorché lo spettro del morto riesce a trovare l'asse del tracciato *nahal* ristabilendone la simmetria. Per rendere evidente quest'asse,



Figura 12 - Secondo il testo accluso a questa miniatura del XIII secolo si tratta della dimora dove è rinchiuso il mostro (Parigi, Biblioteca Nazionale). La forma sferica suggerisce forse un nodo o un gomito, o potrebbe ricordare l'incrocio, eseguito geometricamente, dell'altro lato del nodo.

il tracciato – che rappresenta essenzialmente la vita o una maniera di vivere – deve essere ricostruito e perfettamente compreso dall'interno. (È durante la vita che si deve imparare il disegno e memorizzarne la simmetria. Lo stesso Teseo risolve il problema del dedalo mentre è in vita). Il tracciato raffigura un modo di vivere restando al contempo legato all'invisibile e al tutto. (La seconda metà del disegno è una replica simmetrica della prima, ma tracciata in senso inverso, si potrebbe dire con un diverso "spin". Viene in mente la maniera in cui, in fisica, l'antimateria è descritta come riflesso speculare della materia).

Nel mito di Malekula, l'anima è analoga al cammino seguito dallo spettro, è come l'asse di una figura, asse che è reale senza tuttavia costituire un dato concreto e la cui esistenza dipende dalla configurazione che lo determina. L'anima collega la vita alla morte, il visibile all'invisibile, allo stesso modo in cui l'asse unisce e separa le parti opposte e simmetriche dell'unico disegno. Al pari dell'asse del tracciato *nahal*, è possibile individuare l'anima solo in un campo che ne rappresenta la dimensione e che la riveste, altrimenti essa è indistinguibile, come la via che conduce fuori dal dedalo. Essa può esistere o diventare immortale solo nella misura in cui viene completamente svelato il suo campo. L'anima, come il Dio, non può essere isolata e definita in modo autonomo, ma deve essere riconosciuta nelle forme attraverso cui si manifesta.

«Iddio: giorno tenebra notturna, inverno estate, guerra pace, sazietà fame [...] e si altera siccome al fuoco, quando che sia commisto a incensi, vien dato il nome secondo l'aroma di ciascuno.» (Eraclito, fr. 67)

Lo scambio e l'equilibrio vita-morte evocati da Eraclito rivelano come si corrispondano e si intreccino il mito greco e quello malekuliano. Essi si completano e si spiegano a vicenda, come la vita e la morte. Questo scambio corrisponde inoltre a un codice, a una trasformazione e una circoambulazione che permettono di tradurre un mito nell'altro e uno schema in un altro.

IL PUZZLE DEI MITI

«Anche il beverone si decompone
se non viene smosso.»
Eraclito, fr. 125

Non è solo l'anima a essere nascosta, anche il Logos lo è. Le due situazioni dipendono una dall'altra. Come l'uomo si indurisce, si sviluppa disarmonicamente e in modo incompleto chiudendo l'anima in una conchiglia, così il mito cinge e racchiude il suo Logos. Analogamente, come afferma Olivier Clément: «Il trascendente si collega al linguaggio, logorandolo». Questi processi hanno i loro momenti di prominenza e di evoluzione e il conflitto che si instaura fra di essi produce qualche cosa!... (Qualcosa piuttosto che nulla... oppure una forza che anima e struttura un vuoto, uno spazio intermedio).

Al pari delle scritture sacre di certi gruppi etnici, i miti esprimono sempre un rapporto mentale di correlazione, più o meno esplicita, con una religione (*religare*). La religione, a sua volta, interpreta sistematicamente la coesione evocata dai miti e funge da base per l'ordine sociale. Dopo che se ne sono appropriati certi gruppi sociali, religione e tradizione si sedimentano, subiscono delle variazioni, si dogmatizzano e divengono dominio esclusivo di una casta o di un'*élite*. La religione egizia diventa alienante per i Cretesi, mentre quella dei Cretesi lo diviene per gli Ateniesi. Si verifica cioè un'inversione: ciò che univa diviene ciò che separa ed esclude. Il contenuto del mito deve essere tradotto in altri linguaggi, percepito con altre prospettive e adattato a un nuovo contesto etnico. Deve camuffarsi in una nuova mitologia che, quindi, finisce per fungere da legame fra la storia dei popoli, degli uomini e del Logos. Così, l'ordine simbolico cretese viene dislocato o rovesciato dai Greci, che tuttavia conservano la traccia del cammino del Logos, arricchendo il *puzzle* (l'enigma) rappresentato dall'insieme dei miti e questo per far sì che tutto il sistema di interrelazioni mantenga il ricordo di un'unità essenziale espressa in modo relativo. L'incrocio

vita-morte si associa a un incrocio di verità-finzione, realtà-illusione, parola-segno. La lingua del mito produce nuove metafore, nuove immagini meravigliose o fantastiche, mentre si trasformano i simboli geometrici.

Questo processo di capovolgimento viene descritto con precisione all'interno dello stesso mito greco. Poseidone dona a Minosse un meraviglioso toro che sorge dal mare; ma non si tratta solo di un dono, è anche un pegno: Minosse deve sacrificarlo. Tuttavia, egli diviene avido e si affeziona al toro piuttosto che a quello che esso rappresenta. Per punirlo, il dio provoca in sua moglie, Pasifae, un'irresistibile lussuria per la bestia. Facendosi aiutare da Dedalo, che foggia il simulacro di una mucca di legno e di cuoio in cui si nasconde la donna, questa riesce a sedurre il toro e ad accoppiarsi, concependo il mostruoso Minotauro.

Il toro simboleggia la vita e la fertilità, è segno di una forza che scaturisce dalle profondità del mare, cioè da un regno occulto (il regno di Poseidone è simile a quello sotterraneo dell'Ade); ma il toro è anche il testimone del patto fra Zeus e Minosse. Bisogna rafforzare la vita col sacrificio di un toro e si può ipotizzare che tale sacrificio serva a ritrovare il senso che giace sotto il simbolo e a impedire che la bestia divenga un idolo. Ma con l'affetto di Minosse per il toro, e la sua identificazione con esso, e con la concretizzazione del suo amore per Pasifae, tutto il senso viene ribaltato e messo sottosopra. Immedesimandosi in una trappola inanimata come in un ornamento personale, Pasifae si riduce a un oggetto di desiderio; il suo mondo e il suo ambiente si riducono alla "brama" della mucca artificiale. La mucca, che in Egitto simboleggia la volta celeste, diventa un guscio, una conchiglia, un cavallo di Troia rovesciato. Il Minotauro, l'ibrido bastardo, è l'opposto di Ptah (il dio egizio creatore del linguaggio che viene rappresentato anche con testa di toro). Il cammino di fuoco diventa una strada che fa venire i calli. Il dedalo, che dovrebbe essere un tempio della vita consacrato a Zeus, diventa un tempio di morte, una prigione da cui non si può uscire. Invece di un santuario per il Logos, esso è il sotterraneo del subconscio e diviene una sorta di enorme orecchio del sottosuolo con cui si interpretano le intenzioni nella voce dell'"altro".

Forse Freud ha visto giusto quando ha rilevato nel mito del labirinto il tema di una nascita anale, con la via sinuosa che rappresenta l'intestino e il filo di Arianna il cordone ombelicale. Ma si tratta sempre di un'interpretazione particolare, di uno dei tanti rovescia-

menti evocati dal mito o dei numerosi messaggi dislocati, il mezzo del subconscio per far suonare l'allarme. I simboli sono il prodotto di una sintesi di diversi significati e, in definitiva, il loro ruolo consiste nel rivelare le affinità e le corrispondenze di un "tutto ininterrotto". Essi svelano la valenza dei segni ma, indirettamente, sono anche il risultato di una combinazione inclusiva.

Giustappponendo al tema maggiore degli aneddoti secondari, il mito greco indica un significato implicito opposto a quello esplicito. Apparentemente, il mito "unisce" il significato dell'utero di Pasifae a quello della conchiglia protettrice con cui ella si maschera per offrirsi al toro. (La conchiglia viene evocata in margine al racconto mitologico nell'episodio in cui Dedalo, esiliato, risolve un problema postogli da Minosse facendo passare un filo attaccato a una formica attraverso una littorina che ha forato). Un altro aneddoto aggiunto al tema principale sconvolge ancor più radicalmente il senso del simbolo. Esso suggerisce l'esistenza di un'analogia fra la conchiglia e il dedalo in cui passa il filo di Arianna. La possibilità che il labirinto rappresenti una matrice e un organo di riproduzione è un significato mutevole, specie nel caso dell'astuccio in pelle caprina che Procri, l'amante di Minosse, usa come preservativo per proteggersi dagli scorpioni da lui eiaculati. Questo astuccio copre e difende l'interno della matrice, proprio l'opposto della pelle vaccina che riveste Pasifae e che, camuffandola, ne espone l'utero; esso attribuisce un ruolo selettivo alla matrice. Pertanto, i due oggetti, la conchiglia e l'astuccio di Procri, trasformano il ruolo svolto dalla conchiglia e dalla matrice di Pasifae, assegnando loro un significato più limitato.

La convergenza di tutti questi oggetti evoca quindi l'immagine di un bozzolo al cui interno si opera una selezione, una decomposizione, una digestione o una trasformazione che si oppongono a una fossilizzazione e che producono lo schiudersi di un "nato a nuova vita", e non di un neonato. Allora, non si potrà più considerare il labirinto come un utero. Per Teseo, reintrodursi nel dedalo non significa, come per Edipo, regredire o ripossedere sua madre; si tratta piuttosto di riabitare e riscoprire la dimensione del proprio corpo, fisico ed eterico, nel senso inteso da Montaigne quando diceva che dobbiamo «sposarci» col nostro corpo, come se fosse un bozzolo in cui si possa formare l'anima, così come la farfalla (altro simbolo dell'anima) si trasforma partendo da un verme, o da un bruco, diventando larva... fino a che non le spuntano le ali. Si

tratta di adoperare il corpo come forno alchemico. Quando la situazione esterna è oscura, si presenta l'occasione per scoprire la luce interiore.

Teseo entra nel dedalo come uno straniero, la medesima situazione in cui si trova Alessandro di fronte al nodo gordiano, ma questi arriva da conquistatore e recide il nodo (in parti uguali e simmetriche, così sembra, proprio come il fantasma custode del mito malekuliano), oltre ad arrogarsi il titolo di re del mondo e a procedere nella conquista di altri paesi. Teseo, invece, giunge da prigioniero e provvisto solo di un gomitolo di filo, adottando pertanto un approccio più sottile. Attraversando il labirinto e percorrendone tutte le direzioni, al fine di trasformarlo egli lo "decostruisce", non lo distrugge. Conoscendolo meglio, ne può tracciare la mappa: il filo gli è servito per convertire una ragnatela in un gomitolo, o in un bozzolo, grazie al quale lui stesso si ritrova trasformato. Egli tramuta così il dedalo in labirinto e libera gli Ateniesi dal giogo. Inoltre, tale condizione equivale sia allo spettro di Malekula che scopre e ridefinisce l'asse, sia al fantasma custode che divide e cancella lo schema.

Per cogliere il messaggio nascosto, traslato e diffuso nel mito, si deve fare attenzione al modo in cui il mito, riferendosi a sé, include il senso dell'ineffabile. I miti descrivono la loro formazione, decostruzione e trasformazione mentre definiscono quella del mondo e della psiche. Teseo è il decodificatore, colui che decifra il mito e lo trasforma mentre cambia il proprio mondo, ma non può convertire il mito se non trasformando se stesso, invertendo il rapporto che intratteneva con la sua anima sepolta, velata come uno spettro o esiliata nell'Ade, e unendosi a essa. L'anima di Teseo che così affiora e il cammino con cui essa si realizza sostituiscono il Logos e la via nascosta nel mito, proprio come Horus sostituisce Osiride che si era ritirato nel mondo dei morti. L'anima e il Logos sono gli aspetti bipolari della medesima cosa.

La trasformazione di Teseo si rivela in modo marginale grazie a ciò che succede ai protagonisti del mito. I mutamenti situazionali dei vari eroi sono interrelati e i rapporti fra i protagonisti evocano le relazioni interiori di un uomo diviso che si completa e si unifica. Il rapporto di Teseo con la sua anima può essere rappresentato dalla sua relazione con Arianna. Solo lei può condividere il segreto del Logos ma lui soltanto può, come Dedalo, metterlo in pratica. Quando Teseo uccide il Minotauro e fa rotta verso il suo paese, ab-

bandona una dolente Arianna sull'isola deserta di Nasso, ma si direbbe che lo fa con la morte nell'anima. Così, la nascita dell'anima in questo mondo è al contempo la notte oscura dell'anima immersa in un ambiente ostile o impenetrabile. Quando Teseo scende nell'Ade, si ha la corrispondente unione di Arianna con Dioniso e l'imprigionamento di Dedalo nel labirinto da lui concepito. Allorché Ercole libera Teseo dalla sede dell'oblio, e quest'ultimo può lasciare l'Ade, Arianna viene tramutata in stella e si rivela nella sua essenza di pura luce. Con le ali che ha foggiate, Dedalo può evadere dalla sua prigione volando a un'altezza moderata fra cielo e terra, fra l'insondabile mare e l'impietoso sole; egli rappresenta pertanto la via di mezzo che unisce spirito e materia. Dedalo si presenta come l'opposto di Pasifae: demiurgo e creatore, non tocca più nulla e prosegue il suo cammino nello spazio.

L'opera della creazione ricade nelle mani di Teseo, il trasformato. Uccidendo Procuste durante le sue avventure iniziali, egli aveva dimostrato di conoscere la giusta misura nella dimensione orizzontale: ora, sembra che venga iniziato a una dimensione verticale e al rapporto fra tutte le dimensioni. Giunto al centro del labirinto, pare essersi dotato di una prospettiva globale della dimensione spazio-temporale, forse la stessa che Enea e Anchise condividono dal profondo dell'Ade.

Quando i protagonisti sono considerati sotto i diversi aspetti della psiche in trasformazione, si riesce a capire perché Ade e Dioniso siano due facce della stessa unità e come le distorsioni create dal linguaggio nel mito (o quelle esibite nei rituali antichi) rivelino il senso della vita, celebrando la morte.

«Se non fosse in effetti per Dioniso che fanno la processione e cantano l'inno fallico, svergognatissime azioni compirebbero; ma è lo stesso, Ade e Dioniso, per il quale delirano e fanno baccanali.» (Eraclito, fr. 15)

Con le nuove dimensioni che appaiono nel mito quando se ne ricombinano gli elementi, cambia di senso il linguaggio. Non è possibile prendere alla lettera la contaminazione vita-morte annunciata da Eraclito se si conserva il normale significato delle due parole. Essa indica una prospettiva fuori dallo spazio, dal tempo e dalla lingua così come li conosciamo. Un filo invisibile, di cui è simbolo il filo di Arianna, mantiene il legame fra le dimensioni psicologiche dell'intrigo e dello spazio in cui questo si svolge. Come nel Gioco dell'Oca dove il lancio di dadi decide dell'avanzamento lungo una

spirale, letture multiple lasciano scoprire contemporaneamente la struttura mitica e quella di uno spazio complesso. Vi è un nesso fra la dimensione dello spazio-tempo e quella del linguaggio. Più Teseo decostruisce, trasforma e mette su mappa il dedalo e più il mito si rivela come un nodo gordiano dalle molteplici dimensioni, e ogni sua lettura non corrisponde che a una sezione del nodo. Allo stesso tempo, in un giro completo di inversione e trasformazione, appare un nuovo senso. Il labirinto configura così anche il vaso o pellicano filosofico ove si compie la circoambulazione.

Si potrebbe quindi descrivere lo schema mitologico globale in questo modo: quando il Logos o il creatore si ritirano o si trovano racchiusi ermeticamente nella loro creazione, il mondo viene diviso in tre regni: dissimulato, apparente e trascendente, oppure immanente, manifesto ed emanatistico, ossia Ade, terra ed empireo. Inversamente, spetta all'uomo perpetuare l'opera del creatore. Attraverso la nullità, il vuoto dell'uomo, l'anima può incarnarsi, unirsi con lo spirito, e così si può ristabilire l'unità fra i tre mondi.

Le diverse interpretazioni corrispondono ai vari centri dell'uomo prima che vengano armoniosamente uniti. Se si considerano i protagonisti come individui distinti, è possibile percepire lo svolgimento di una storia diversa e il suono di altri toni armonici. Quando Teseo esce dal labirinto, forse non si è ancora emancipato o realizzato del tutto. Allorché scopre la forza del suo desiderio e la maniera di cambiare il mondo, forse avverte in sé la potenza del suo *daimon*. Tuttavia, il suo potere è tuttora limitato, le sue azioni generano conseguenze dolorose e la sua ricerca incontra degli ostacoli; il destino lo dimentica e lo strapazza ancora. Quando abbandona Arianna e provoca la morte del padre, potrebbe domandare: «Perché mi hai abbandonato?», «Perché ti ho abbandonato?», o «Perché ho dovuto abbandonarti?». Queste domande formano un nodo e ne sollevano un'altra: qual è il prezzo della libertà? Che specie di equilibrio richiedono questi sacrifici? La risposta si trova nel vissuto.

In seguito, Teseo viene a sua volta tradito esplicitamente da sua moglie Fedra, sorella di Arianna, e causa indirettamente la morte del figlio. Avendo battuto il Minotauro a singolar tenzone, ci si può chiedere se egli non continui a proiettare la sua ombra o a essere inseguito dal suo spettro. Trovando il senso della vita nella morte e nella sofferenza, Teseo apprende a integrare le leggi e le vie che corrispondono ai tracciati *nahal* e che, secondo il mito malekulia-

no, gli assicureranno l'immortalità. Seguendo questo cammino, pertanto, egli diventerà più umano; facendosi immortale, egli vive la morte dei mortali.

«Io però non credo mai al popolo, quando parla di grandi uomini; così rimasi nella mia convinzione, che cioè si trattasse di uno storpio alla rovescia, che aveva troppo poco di tutto e troppo di una cosa sola.» (F. Nietzsche, "Sulla redenzione", in *Così parlò Zarathustra*)

Tale interpretazione del mito greco è molto parziale e soggettiva dato che si fonda sul rapporto bipolare col mito malekuliano, su una scelta ristretta di mitemi e sul contesto fornito da Eraclito. Un altro contesto saprebbe suggerire numerose altre interpretazioni, come se ne trovano per esempio nell'opera *Dédale et ses oeuvres* di Jean Canteins, il quale indaga il mito greco in maniera assai più esauriente. La mia parziale interpretazione dipende innanzitutto dal tentativo di localizzare diversi assi legati a delle trasformazioni. Ho sostenuto la tesi secondo cui il mito greco segue un modello offerto dalla geometria del labirinto dandogli al contempo un determinato senso. Oppure esso strutturerebbe il contenuto di un'esperienza ineffabile, secondo un modello geometrico che rappresenta anche un modo di intendere o di comprendere e una specie di rituale o di protocollo che permette di rendere oggettivo tale modo.

I TRACCIATI NAHAL

«Pellegrini, non esiste un cammino,
ma solo il procedere per vari sentieri.»

I tracciati *nahal* (si vedano le figure 8 e 9) sono disegnati con un movimento uniforme: il dito non si stacca mai da terra. All'inizio, si disegna un semplice quadro diviso in sezioni, poi una linea continua che unisce le varie intersezioni. Non è facile fare un complesso disegno simmetrico con un solo tratto: John Layard ha notato che una certa attenuazione della linea può dare l'illusione di un filo intessuto fra il laccio e la trama rappresentati dal quadro. Pertanto, questi tracciati appaiono ambigualmente come il disegno dell'ombra di un nodo allentato o come quella di un *macramé* o di un gioco di cordicella. La scelta resta indeterminata e dipende da un ordine di sovrapposizione della linea che non appare con evidenza sulla proiezione.

Questi disegni, che gli indigeni malekuliani devono memorizzare per guadagnarsi una seconda vita, rappresentano le creature, le piante e gli oggetti che sono loro familiari. Più che mostrare l'apparenza di tali cose, i *nahal* ne suggeriscono l'essenza o il cammino attraverso il quale giungono a esistere.

Abbiamo già rilevato che i giochi di cordicella corrispondono al modo in cui, grazie al gioco di parole, nel racconto mitico appaiono immagini o metafore e si sviluppa la struttura del linguaggio. Il gioco della cordicella mette l'accento più sul movimento degli anelli che sul quello del filo, vale a dire che enfatizza il contenuto. La natura di questo contenuto emerge per esempio dai "cartigli" egizi, che rappresentano un anello fissato da un nodo e che contiene il nome di un dio o di un faraone. Tuttavia, tale contenuto è innanzitutto presentato dall'anello con cui inizia il gioco di cordicella.

La sua natura, pertanto, è indicata nell'insegnamento tradizionale, secondo cui i testi rivelati, come la *Torah* o i *Veda*, non sono altro che il processo di estremo ampliamento di una sola lettera, o meglio di un solo nome, quello di Dio.

Il contenuto dell'anello della cordicella corrisponderebbe quindi a un senso ineffabile o indeterminato in sviluppo, o a una struttura virtuale del linguaggio che esiste anteriormente al mito. Secondo il modello dei giochi di cordicella, pertanto, piegando e incrociando tale contenuto, emerge un senso relativo dotato di struttura reale.

I tracciati *nahal* presentano un altro cammino per giungere a schemi simili. In questo caso, si tratta di far muovere un filo. Se, come si afferma nei miti, le cose appaiono col loro nome a partire da un'unità primordiale, i tracciati – che rappresentano la via e l'essenza di una cosa o di una creatura – ne rappresentano anche il nome. Essi potrebbero allora simboleggiare una struttura virtuale del nome che si rivela nella misura in cui viene espressa, cioè man mano che si sviluppa la struttura linguistica; essi rappresentano anche il percorso del verbo che manifesta la struttura del nome, tramite uno spazio visivo. Il *nahal* evocherebbe quindi il linguaggio in un modo analogo alla rete egizia e sarebbe simile ai nomi delle cose catturate nella rete, a loro volta equivalenti alle maglie in essa intrecciate. Non è possibile esprimere direttamente il significato ultimo del nome o della “cosa in sé”: essa viene solo evocata globalmente dal tracciato *nahal* e dal suo asse (o cammino di fuoco). I nomi e le cose non esprimono un senso preciso se non per mezzo della via che seguono unendosi e districandosi fra loro.

Si deve notare che l'equivalenza dei *nahal* col gioco di cordicella, cioè con i continui incroci e sovrapposizioni della corda, mostra evidenti analogie anche col modo in cui si incrocia, si disincrocia e si annoda un filamento di DNA (figura 13). Si deve utilizzare il filamento del codice genetico, che contiene un abbozzo della vita, affinché esso possa compiere la sua funzione genetica, ossia affinché possa riprodursi e ricombinarsi. Questa manipolazione è eseguita per mezzo di enzimi che snodano, annodano, incrociano e di-

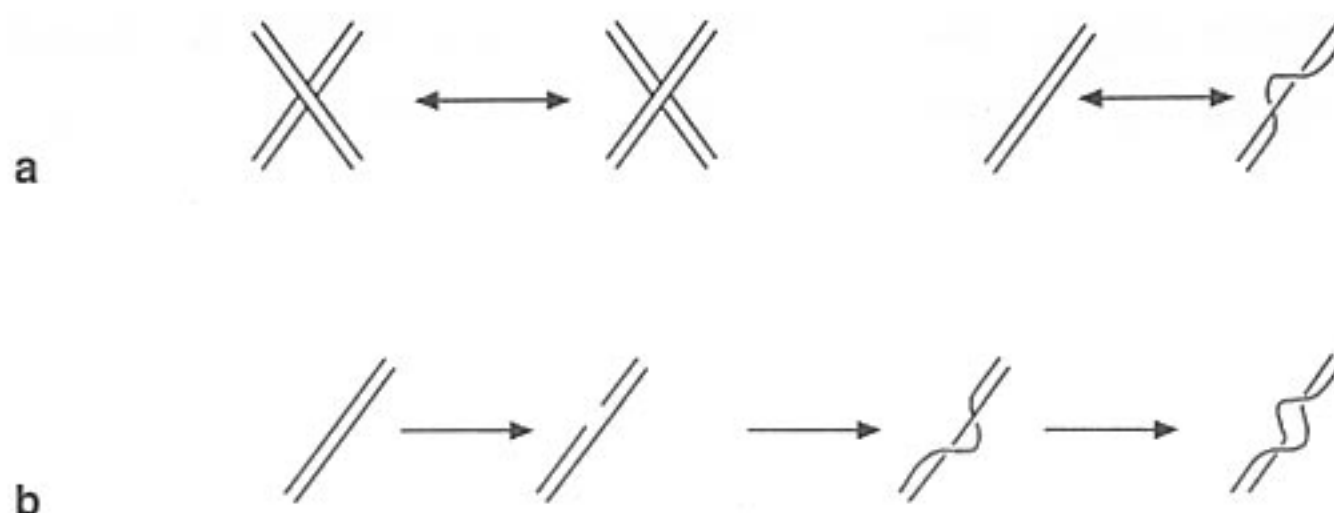


Figura 13 - (a) Tre azioni di un enzima sul DNA. (b) Un enzima può aggiungere una torsione completa a una molecola del DNA.

sincrociano il filamento. Il processo con cui il linguaggio crea il significato è quindi analogo a quello che serve a produrre la vita. Il dedalo del linguaggio sarebbe rappresentato da un nodo che muta continuamente forma e che si proietta secondo prospettive multiple; esso assomiglia alla vita, di cui si dice che è piena di nodi.

Tuttavia, seguendo questo modello, resta enigmatico il modo in cui emerge il senso dalla lingua. Esso dipende da un rapporto misterioso fra lo svolgersi delle parole e un campo delimitato da tale movimento. Occorre pertanto distinguere:

1. un cammino di parole all'interno della lingua che crea un senso relativo;
2. un percorso di nomi che forma una struttura linguistica fondamentale;
3. un cammino del Logos che rivelerebbe il collegamento di ogni cosa o il modo in cui tutte le cose sono "contemporaneamente unite e divise".

Resta da scoprire come tale nodo possa trasformarsi in labirinto. Il rapporto bipolare fra mito greco e mito di Malekula dovrebbe offrire una soluzione al problema geometrico posto dal filo di Arianna. La maniera in cui lo spettro risolve il problema postogli deve evocare inoltre una tecnica polare e simmetrica per l'uso del filo di Arianna o per scoprire ciò in un dedalo. Con i *nahal* abbiamo capito che le categorie della rete, dell'intreccio, del *macramé* e dei giochi di cordicella si riassumono tutte in quella del nodo. Inoltre, si deve dedurre che questo nodo sia proiettato in modo da presentare una simmetria. Bisogna restaurare tale "tragica simmetria", che Lévi-Strauss ritiene sia il tratto essenziale della struttura mitica, per scoprire una via d'uscita. Se ne deduce che il cammino del labirinto è indicato da un asse attorno al quale si sviluppa il disegno di un falso nodo (un nodo sciolto) che può costituire un dedalo. Il dedalo è una specie di proiezione di un nodo diviso in due. Invertendo queste informazioni affinché corrispondano alla polarità dei miti, la soluzione che si offre a Teseo potrebbe presentarsi sotto forma di *un asse che si trova in un nodo e che permetterebbe di raddoppiare e sciogliere il nodo*.

È evidente che questa definizione appare ancora un rebus particolarmente difficile. A questo punto dell'indagine, non è possibile applicare l'insieme delle informazioni contenute, ma in seguito ve-

dremo che esse alludono a un preciso processo geometrico. Per il momento, converrà ricordare che il dedalo è un nodo. L'ipotesi di partenza sarà che la cosa, l'oggetto che cercavamo per giungere a una trasformazione geometrica che avrebbe portato al labirinto, è un nodo. Del resto, tutto sembrava indicare questa possibilità fin dall'inizio. Il dedalo è come un nodo gordiano e il labirinto offre la soluzione per scioglierlo o per sfuggire al suo cappio. È questo il primo dato che occorre verificare; in seguito, si vedrà in che modo esso conduca a una soluzione.

L'ipotesi che il dedalo corrisponde a un nodo viene corroborata dal fatto che certi *nahal* sono composti da una linea che non si incrocia e si presentano come un meandro che ricorda la via di un labirinto (in particolare, si fa riferimento allo schema in cui Hambut affila un'ascia: cfr. figura 9b). Probabilmente, quindi, esiste una procedura di transizione fra schemi simili a nodi e meandri che evocano un labirinto. John Layard ha classificato tre categorie di tracciati: nella prima vi sono quelli dotati di simmetria e corrispondenti al mito di Temes; nella seconda i meandri ininterrotti che non si intersecano (figura 9b); nella terza i disegni (figura 11) che non sono necessariamente continui e i tatuaggi impiegati per difendersi dagli spiriti maligni (figura 14).

Troviamo di nuovo la transizione in altri contesti e ciò potrebbe condurci su una pista senza fine. Layard racconta come sia stato sconvolto quando un amico gli fece vedere una raccolta di tatuaggi e di disegni di soglie tipiche dell'India meridionale; essi mostravano stupefacenti analogie con i tracciati malekuliani. I *kolam* (figura 14), questi disegni indiani, vengono adoperati per proteggere la soglia delle abitazioni e secondo la tradizione essi sono dei labirinti, dato che rappresentano un ornamento o un groviglio che serve per "intrappolare" o fuorviare gli spiriti maligni che volessero introdursi in casa.

Così, vengono a corrispondere diversi usi complementari: il *kolam* è un tranello che serve a evitare l'intrusione di uno spirito maligno, il *nahal* è una trappola che uno spirito maligno occulta per scegliere chi, fra i morti, può oltrepassare la soglia. Il dedalo greco è una trappola e una prigione per un mostro a cui può sfuggire vivo solo un eroe.

Nella composizione dei disegni rileviamo una complementarità: mentre il *nahal* è eseguito con un tratto unico, diviso a metà dal custode per mettere a prova lo spettro, il *kolam* è composto da un fi-

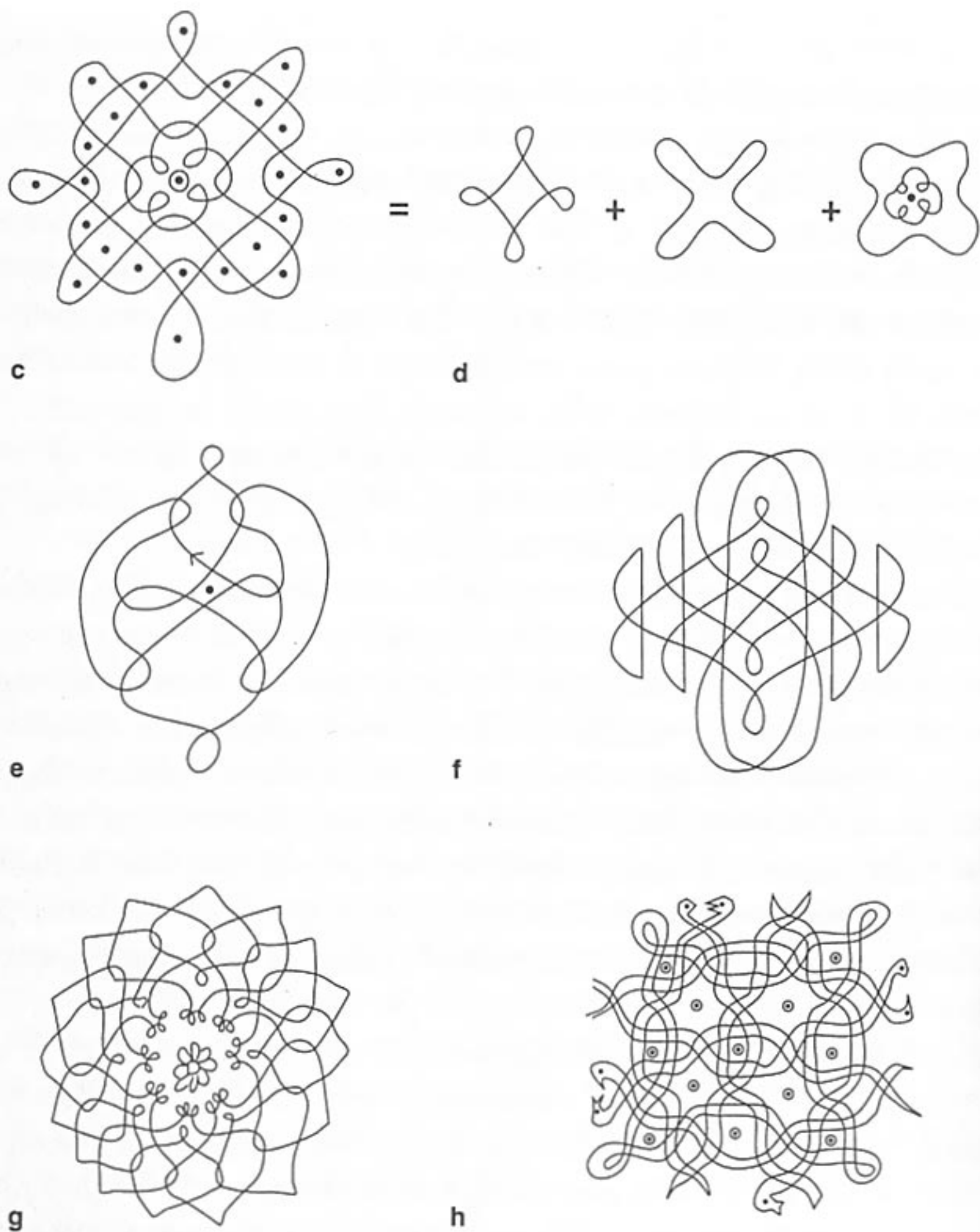


Figura 14 - Diversi tipi di kolam: (a) Pavitram, cioè “anelli”. (b) Composizione del pavitram. (c) Nodo di Brahma. (d) Composizione del nodo di Brahma. (e) Conchiglia. (f) Pavitram. (g) Fiore di loto. (h) Disegno per la purificazione del pavimento.

lo diviso fra due o più anelli intrecciati per confondere uno spirito dalle cattive intenzioni.

I principali *kolam* sono i *pavitram* (“anelli”) e i *Brahma mudi* (“nodi di Brahma”). I secondi si riferiscono al nodo che unisce i tre trefoli della corda sacra dei bramini così che le estremità risultino invisibili (ritroviamo pertanto lo schema del nodo gordiano in cui non è possibile discernere le estremità). Naturalmente, vi è poi una grande varietà di *kolam*: più si diversificano e maggiore appare la loro somiglianza coi *tangled threads* (“fili intrecciati”) della tradizione scozzese o anche coi mandala indiani o tibetani. La catena delle connessioni potrebbe allungarsi all’infinito.

Tali connessioni sottendono regole di trasformazione ed equivalenze, oltre a una geometria che ancora ci sfugge. A ogni disegno corrisponde un particolare senso simbolico e una prospettiva diversa offerta dal mito, come se il nesso fra i vari significati attribuiti ai simboli sostituisse la geometria che li unisce.

IL TEMPIO DEI NODI

«Spezzando il silenzio, il linguaggio realizza
ciò che il silenzio voleva e non otteneva.
Il silenzio continua ad avvolgere il linguaggio;
silenzio del linguaggio assoluto,
del linguaggio pensante.»
Maurice Merleau-Ponty

Possiamo verificare per altra via la validità dell'ipotesi per cui il dedalo è effettivamente un nodo, o secondo cui la cosa che sottende il disegno del labirinto è un nodo.

Benché gli archeologi concordino nell'affermare che né in Grecia né a Creta fu mai costruito un vero labirinto, altre fonti, del tutto affidabili, menzionano l'esistenza di un labirinto egizio, la cui costruzione sarebbe anteriore al 2000 a.C.: Erodoto, Strabone, Diodoro e Plinio l'hanno visto in prima persona.

«L'ho trovato più grande di quanto possa dire con le parole poiché, sebbene i templi di Efeso e di Samo siano opere celebri, l'insieme di tutte le costruzioni della Grecia sarebbe certamente inferiore al labirinto per quanto attiene al lavoro e alle spese che ha richiesto.» (Erodoto)

Secondo Strabone ed Erodoto, il labirinto era composto da tre livelli e alloggiava coccodrilli sacri in una cripta sotterranea. Tutta la struttura era collegata a una piramide e al lago Moeris. Strabone afferma che nel tempio erano riportati tutti i *nomi* (le province) dell'Egitto. A ciascuno era attribuita una sezione e l'intero tempio consacrava l'indissolubilità dell'insieme dei *nomi*.

Il labirinto pertanto realizzava l'unione dell'Egitto intero e di tutti gli aspetti propri della religione egizia, poiché questo paese era organizzato a immagine del cielo:

«Forse tu ignori, Esculapio, che l'Egitto è la copia del cielo, o meglio il luogo terreno ove sono mediate e proiettate tutte le operazioni che reggono e mettono in azione le forze celesti? Per di più, a dire tutta la verità, la nostra terra è il tempio del mondo intero». (Ermete Trismegisto a Esculapio, in A. Festugière, *Corpus hermeticum*)

L'Egitto era diviso in 42 *nomi* e in ciascuno di essi, ossia nel tem-

pio corrispondente, veniva esaltato un aspetto particolare della cosmogonia:

«[...] Ogni parte di un mito egizio viene sviluppata in rapporto con un certo luogo e ogni culto viene esaltato in un determinato momento [...] Vi è una transizione continua, ma l'analisi dell'insieme dei mutamenti rivela un sistema ben definito e uno schema che deve essere stato progettato in anticipo». (I. Schwaller de Lubicz, *Her-Bak 2*)

Così, il labirinto egizio che univa tutti i nomi e orchestrava ogni aspetto di quella cosmogonia era il tempio dell'intero paese, o il tempio del mondo, una matrice per pianificare e progettare il tutto. Il dedalo aperto ai rituali e alla concatenazione delle processioni religiose non corrisponde più soltanto a un insieme di corridoi ma anche a una serie di porte che si aprono e si chiudono secondo un tempo perfetto e un ordine incrociato, come nel funzionamento di un circuito elettronico. Sono il ritmo e lo spazio-tempo a creare realmente la complessità di questo dedalo che muta continuamente d'aspetto.

Ma l'antico tempio del tutto, oltre che un labirinto, è anche un nodo. In quanto nodo, il tempio egizio collega le varie parti, o regioni, nonché il sacro a una dimora e il creatore alla creatura. Nel *Ramayana*, il tema del tempio complesso e gigantesco caratterizzato dalla labirinticità si associa al tema del nodo:

«Varuna chiese al divino architetto Vishvakarma di erigere un castello composto da cento sezioni per alloggiare Surya, la donna sole. Al fine di catturare Surya lungo il suo cammino, si costruisce il castello sul monte Ashta, il luogo dove il sole, quando tramonta, si avvicina di più alla terra. Si riteneva di poter afferrare con una corda il sole al tramonto, ed è per questo che Varuna è chiamato il "lanciatore di corde"».

Il cammino seguito dal sole che scompare dietro la montagna è anche la via con cui esso manifesta ed esercita il suo potere. Il castello eretto lì, dove esso tramonta, rappresenta anche il mondo sotterraneo in cui il sole scompare ogni notte affinché possa rinascere la mattina seguente. Essendo sulla terra, tale castello è una soglia dove si uniscono due mondi, una copia sia del cielo sia del mondo sotterraneo, e inoltre rappresenta un piano dell'intero universo. Esso mostra sinteticamente il regno del sole e dei suoi dintorni. La corda di Varuna è come un filo di Arianna trasformato in *lazo*: essa conduce al sole (o al centro che esso rappresenta), che deve afferrare seguendone il cammino.

Inoltre, il nodo scorsoio che lega il sole assomiglia al castello. Esso perpetua il rapporto fra il cammino solare e l'ordine del suo ambiente. Paradossalmente, il percorso della corda mostra tanto il nodo scorsoio (col nodo che si definisce mediante la disposizione della corda che lo costituisce) quanto il tragitto attraverso il nodo. Come si può vedere dal diagramma riportato qui sotto, si pone la questione circa la relazione esistente fra schema e funzione, fra la forma del nodo e la sua capacità di legare e rilegare.



Nel *Ramayana*, pertanto, si ritrova una disposizione intermedia fra quella evidenziata dal filo d'Arianna che conduce a un centro e quella della corda d'oro con cui Zeus annoda l'etere o l'universo attirando tutto a sé. Invece di Zeus che lega l'universo con un filo d'oro simile a un raggio di sole, è Varuna che avvolge il sole con l'universo e lo rende accessibile al centro di un nodo.

I miti si ricompongono ed evocano la natura dell'unità descrivendo processi inversi che si equivalgono.

Un'analoga concatenazione si trova in un mito africano della popolazione dei Dogon. In esso, si racconta che il dio Amma, per evitare di farsi catturare, invia sulla terra un'arca dell'alleanza (un tempio) appesa a una corda (figura 15):

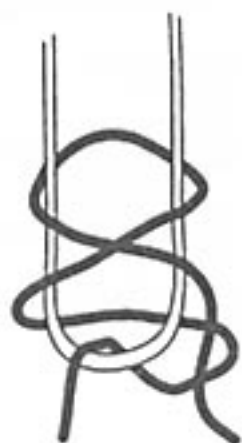


Figura 15 - Il grande nodo di Amma.

«[...] L'arca era appesa a una catena di rame o di ferro i cui anelli simboleggiano gli antenati che si tengono per mano. Questo sostegno viene paragonato anche a un sistema composto da corde accoppiate e scaglionate da una serie di nodi detti "nodi del grande Amma". «[...] In sé, ogni nodo rappresenta sia l'arca sia la corda adoperata per la discesa, "affinché non si dimentichi che la calata dell'arca" costituisce il patto *quasi* indissolubile stabilito fra Amma e gli avi e i loro discendenti. Tale rapporto è spiegato dicendo che Amma, quando ha plasmato il mondo, "ha fatto quattro nodi" prefigurando la "corda dell'arca", e ognuno di essi rappresenta una "sede dell'universo" [...] Questa corda assomiglia inoltre a un serpente annodato ai quattro punti cardinali e che accerchia il mondo in formazione.» (M. Griaule e G. Dieterlein, *Le Renard pâle*, Institut d'Ethnologie, Parigi)

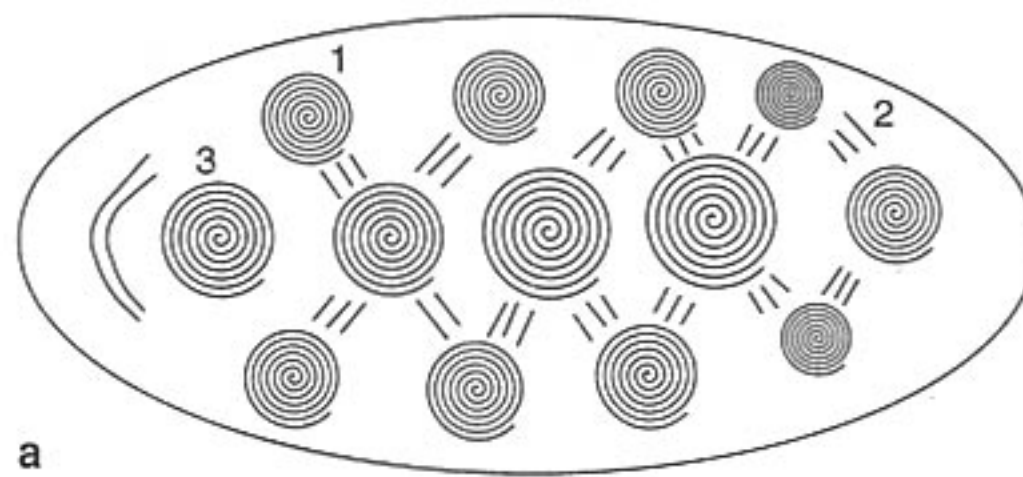
Il nodo concretizza il principio basilare della mentalità primitiva che riconosce una compartecipazione fra il potere, il suo regno o la sua dimora e la via che conduce a esso.

In *The Gate of Horns* ("La porta di corna"), G. Rachel Levy dimostra come questo principio sia alla base dei *churinga* o *kulpidjis* (tavolette di legno o di pietra, figura 16) degli Aborigeni australiani, su cui sono incisi dei cerchi o dei meandri e in cui "è stato diviso il corpo spirituale dell'antenato [...] eterno quando scese sulla terra".

Essi rappresentano l'avo, il suo errare fino al luogo d'accesso in questo mondo e il totem in cui si è incarnato il suo potere. I movimenti sinuosi sono di natura causale e anche le vie del potere divino sono correnti di energia, come in "Io sono la via e la vita".

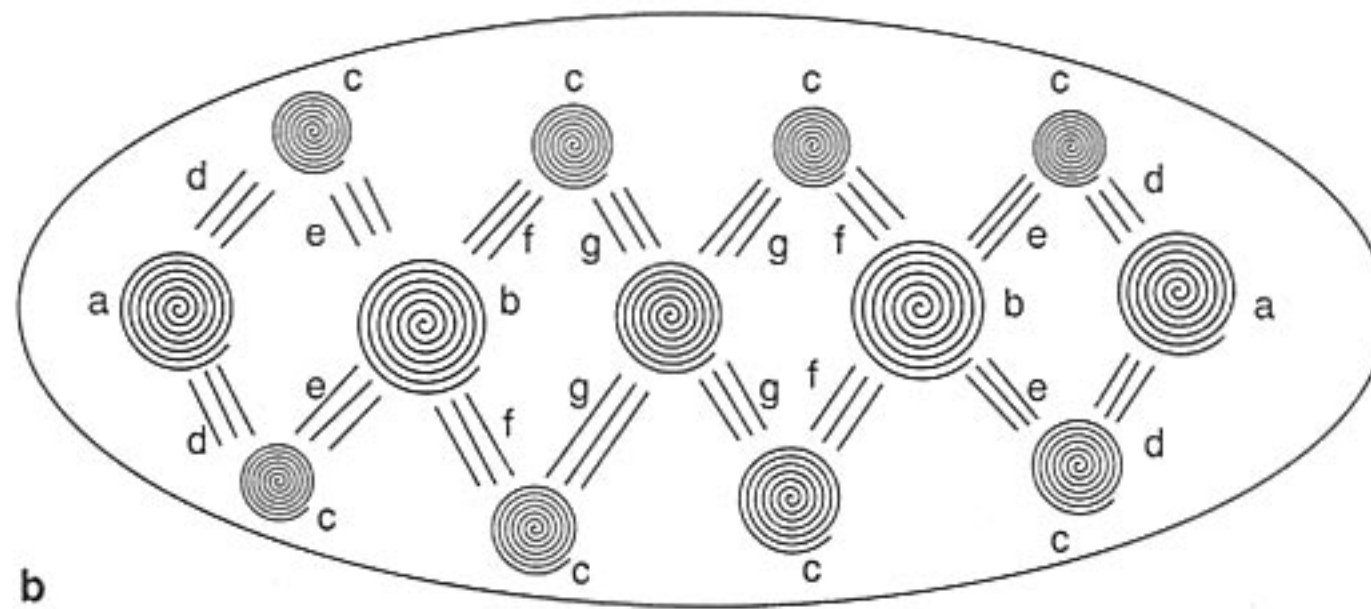
Dal momento che il rinnovo dell'unione col totem avviene in un sotterraneo – spesso il luogo di inumazione degli avi –, il disegno del *churinga* può rappresentare inoltre sia lo stesso sotterraneo sia il sentiero per arrivarci. È il simbolo di un punto di origine, di una matrice universale da cui nacque l'iniziato e a cui egli ritorna.

Talvolta, si appende il *churinga* a una corda e lo si usa come un rombo (*bull roarer*, che muggisce come un toro). Il ronzio provocato e il cerchio descritto dalla corda evocano un vortice che simboleggia la soglia fra due mondi, un passaggio che d'altronde è suggerito anche dai cerchi incisi sul *churinga*. Affinché vi sia compartecipazione fra visibile e invisibile, deve esistere un passaggio che permetta la loro unione. Il rombo evoca il tipo di porta che separa i due mondi. (Saltando la corda, in un certo senso i ragazzi imparano anche a oltrepassare una soglia senza farsi intrappolare e scoprendo il giusto ritmo). Inoltre, il movimento vorticoso e circolare del *churinga* restituisce al disegno inciso su di sé una terza, equivoca, dimensione.



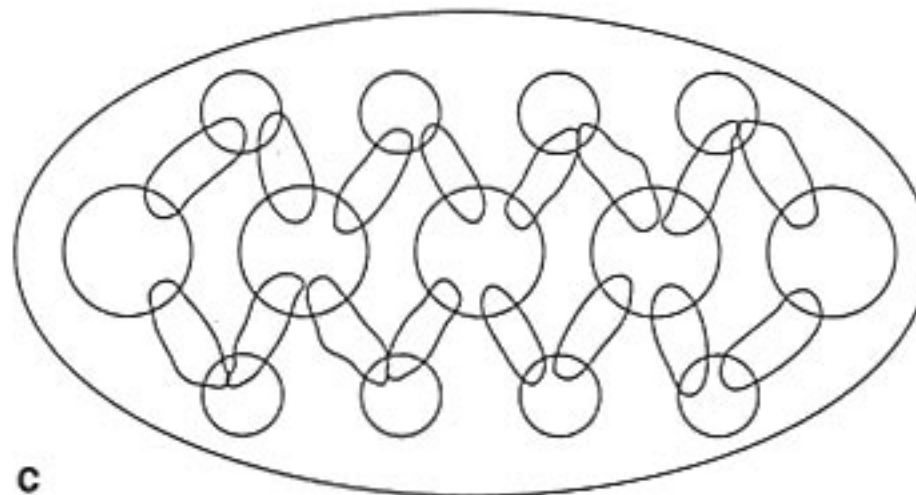
a

1. Ogni spirale rappresenta un uomo *mala*
2. Disegno con cui si decorano il corpo oppure le cicatrici sul petto
3. I giovani non ancora iniziati che dormono al riparo di un recinto



b

- | | |
|---|------------------------|
| a. corpo dell'uomo Liru | d. gambe dell'uomo |
| b. corpo delle donne <i>mala</i> | e. braccia dell'uomo |
| c. segni lasciati sulla sabbia dalle ginocchia del giovane Liru durante lo stupro | f. gambe della donna |
| | g. braccia della donna |



c

Figura 16 - I *churinga* degli Aborigeni australiani. Quelli detti *kulpikjis* sono gli oggetti più sacri della tribù Pitjanyara; ogni *kulpikji* è considerato una massa in cui è concentrata la *kurimba*, l'essenza della vita. Le tre immagini riprodotte rappresentano il seguente aneddoto: dopo che i Liru, i velenosi uomini-serpente hanno ucciso gli inoffensivi serpenti-tappeto, Kuma, un giovane Liru, volendo creare ulteriori guai, si recò al campo delle donne *mala* e ne violentò una. (a) Gli uomini *mala*, dipingendosi, si preparano a una cerimonia. (b) Le braccia e le gambe sono come delle giunture o degli anelli che uniscono i corpi, simili a soli. (c) Le varie parti corporee sono raddoppiate, il disegno è diviso in due, sdoppiato. Come nel *nahal* si ha un'immagine che evoca il doppio nodo. Il disegno potrebbe quindi essere interpretato come un sistema di anelli. Benché non vi sia possibilità di comunicazione fra Egitto e Australia esiste una stupefacente similitudine fra il cerchio australiano e quello tre volte barrato che racchiude il nome egizio.

La corda che, nel *Ramayana*, descriveva il percorso del sole dal cielo verso la terra indicando il cammino dell'involuzione, ora serve per descrivere il percorso evolutivo dal basso verso l'alto. Questo aspetto ha la sua importanza poiché sembra che il labirinto operi una sintesi fra questi due movimenti.

«[...] Ciò appare evidente nel totem del cane, in Australia settentrionale, dove si dissoda un cammino sinuoso attraverso il *bush* per una marcia processionale che rappresenta sia lo sguazzare della bestia ancestrale nel fango primordiale, sia la corda con cui la attirarono sulla terra arida i suoi compagni umani.» (G.R. Levy, *The Gate of Horn*)

L'antico labirinto egizio era dunque un nodo, un complesso dedalo e un labirinto. Dal momento che riassumeva tutti gli altri templi egizi, anch'essi equivalenti a dei nodi, esso mostrava come si potesse costruire un *puzzle* completo e come diversi nodi impiombati e intrecciati potessero formare un nuovo nodo contenente un rapporto occulto fra di essi.

Se ogni tempio egizio corrispondeva a un particolare mito o a una combinazione fra vari miti, allora il labirinto rappresentava il modo in cui si concatenavano tutte le mitologie. È questo genere di dedalo che dovette districare Teseo. Siccome ai miti egizi si contrapponevano quelli della storia cretese e poi greca, bisognava scomporre l'intero sistema di combinazioni per tradurlo e ricombinarlo secondo le concezioni dei Greci.

A PROPOSITO DEI NODI

«Il mito è linguaggio.»
Claude Lévi-Strauss

Se si trasforma il labirinto a partire da un nodo, il suo significato fondamentale dipenderà conseguentemente da esso. Allora, gli altri sensi simbolici appartenenti al nodo si fanno assai interessanti.

Sia in Egitto sia a Creta (figura 17), il nodo è un simbolo molto importante. La *Ankh*, la croce della vita (figura 18b), è un nodo con tre anelli distesi, di cui due visti di profilo. Essa appare come una specie di cravatta a fiocco. Anche *Ren*, il nome proprio che in Egitto rivelava la vera natura delle cose (figura 18a), viene rappresentato con un anello serrato da un nodo o con un cartiglio delimitato da un anello in cui viene iscritto il nome.

«Gli Egizi danno grande rilevanza al nome: gli attribuiscono il valore di un ritmo dotato di potere reale. L'idea del nome *Ren* è legata a quella di un ritmo ciclico o di un nodo avvolto alla corda continua del destino che determina uno degli episodi (il cartiglio di un re). Il nome è ritenuto la determinazione del ritmo vitale tipico di una fase di sviluppo personale e il suo simbolo è la corda su cui è "annodato" il nome comune [...] Il cielo e la terra, gli dèi e gli uomini, il faraone e il suo regno sono uniti inseparabilmente dai fili intessuti da Neith.» (I. Schwaller de Lubicz, *op. cit.*)

La posizione del misterioso nodo di Iside, il *Tit* (figura 17d) che avvolge la colonna di Osiride, ci fa pensare al tracciato malekuliano, che sembra situato all'ombra di un nodo che circonda l'asse del "sentiero di fuoco". Forse deriva da quello di Iside anche il nodo sacro intrecciato sulla nuca dalla sacerdotessa cretese e raffigurato in numerosi sigilli (figura 17). È possibile effigiare il nodo cretese in modo da camuffarlo in una *labrys*, l'ascia bipenne che simboleggia il *labirinto*, tenuto conto anche dello stesso etimo delle due parole (si veda figura 19c). Pertanto, nel modo stesso di disegnare i simboli possiamo notare un'altra allusione a una trasformazione o a uno slittamento di senso dei simboli e una connessione fra nodi e labirinti.

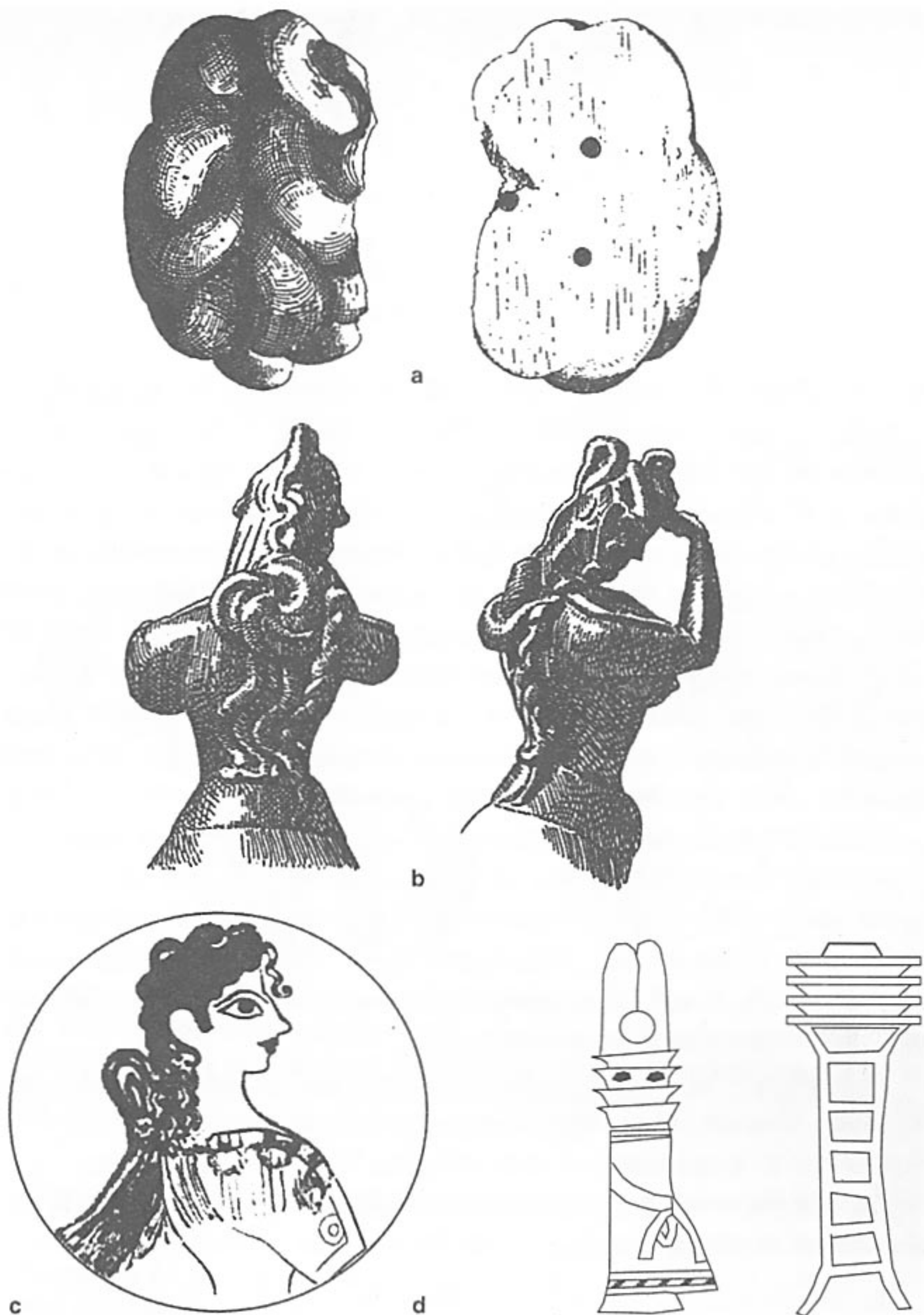
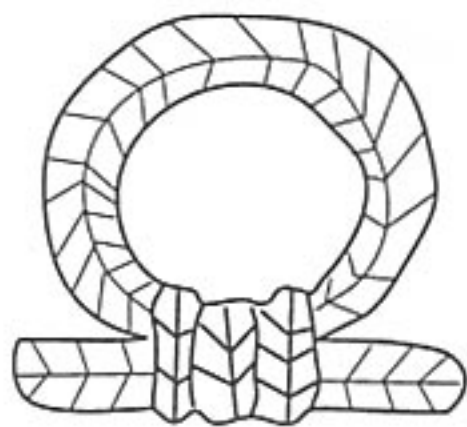
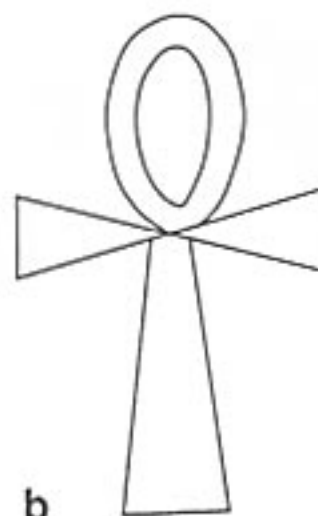


Figura 17 - Nodo cretese e nodo di Iside. (a) Affisso votivo in steatite, Micene. Questi anelli intrecciati appartenevano probabilmente a una sfinge. (b) Statuetta in bronzo; nodo sacro di una sacerdotessa. (c) Busto di donna che fa delle offerte e porta il nodo sacro. (d) A sinistra, colonna *djed* con nodo di Iside; a destra, colonna *djed* o di Osiride.

Il mito di Osiride racconta che è Seth a legare in senso negativo. Egli incatena Osiride al fine di impedirne i movimenti, di ucciderlo e di smembrarlo per disperderne i pezzi (si potrebbe dire per semi-



a



b

Figura 18 - (a) Il *Ren*, o “nome proprio”. (b) L'*Ankh*, o “croce della vita”.

narli) in tutto il paese. Una diversa opera di legamento e collegamento, in senso positivo, viene svolta da Iside. È lei a riconnettere il corpo di Osiride dopo averne raccolto i brani dispersi e poi, sebbene non abbia potuto recuperarne il pene mangiato da un cocodrillo, a concepire con lui un figlio, Horus. Si tratta perciò di una riunione, o doppia unione, e di una specie di immacolata concezione. Il potere di Iside di unire o legare è rappresentato dal *Tit*, il nodo di Iside, e si ritiene che adombri un grande mistero. (Per i nostri scopi, se vogliamo decifrare o sciogliere un nodo, questo mistero può nascondere pure il segreto del metodo per servirsi del filo di Arianna, dato che chi sa annodare saprà anche sciogliere e svelare).

Ma la capacità di Iside consistente nel ricomporre, nel concepire o nel raddrizzare la colonna di Osiride, le *djed* (figura 20), le proviene anche dalla sua conoscenza dei nomi segreti, che usa come incantesimo. Li ha saputi, “allacciandolo” e imprigionandolo astutamente, da Râ, il sole, il quale pur di riavere la libertà ha offerto in cambio la sapienza dei nomi segreti.

Vi è dunque un rapporto fra il nodo di Iside e il potere dei nomi; lo stesso Osiride, raccolto, ricomposto e rianimato, è un nome o un verbo che si è incarnato. Come afferma Schwaller de Lubicz, vi sarebbe nel sistema egizio un doppio nesso col verbo a seconda che si presenti come *djed* o *djet*.

«La tua forma corporea è illusoria e deperibile: essa deriva da un reale corpo solido, il *Djed*, verbo di Amon-Râ-Ptah immesso in te e divenuto tuo bene esclusivo. Questo *Djed*, verbo o colonna di Osiride, sta alla base di una relativa stabilità, è il principio di tutto quanto è durevole nel mondo di Osiride, il mondo del divenire e del ritorno. Spetta a te renderlo eterno; il tuo *Djet* ti protegge contro gli agenti distruttivi. [...] Il *Djet* è il verbo innato, rinchiuso nelle profondità della mortalità, risvegliato, emancipato e divenuto il tuo corpo essenziale e incorruttibile. Questo risveglio è il mistero dei misteri, il segreto della resurrezione [...] Se i riti di Osiride insegnano agli uomini a formare il corpo immortale, noi insegniamo anche che il *Djet* resta prigioniero della terra e di Osiride, a meno che Râ non venga a liberarlo, “sciogliendo i nodi e le corde”.» (*Idem*)

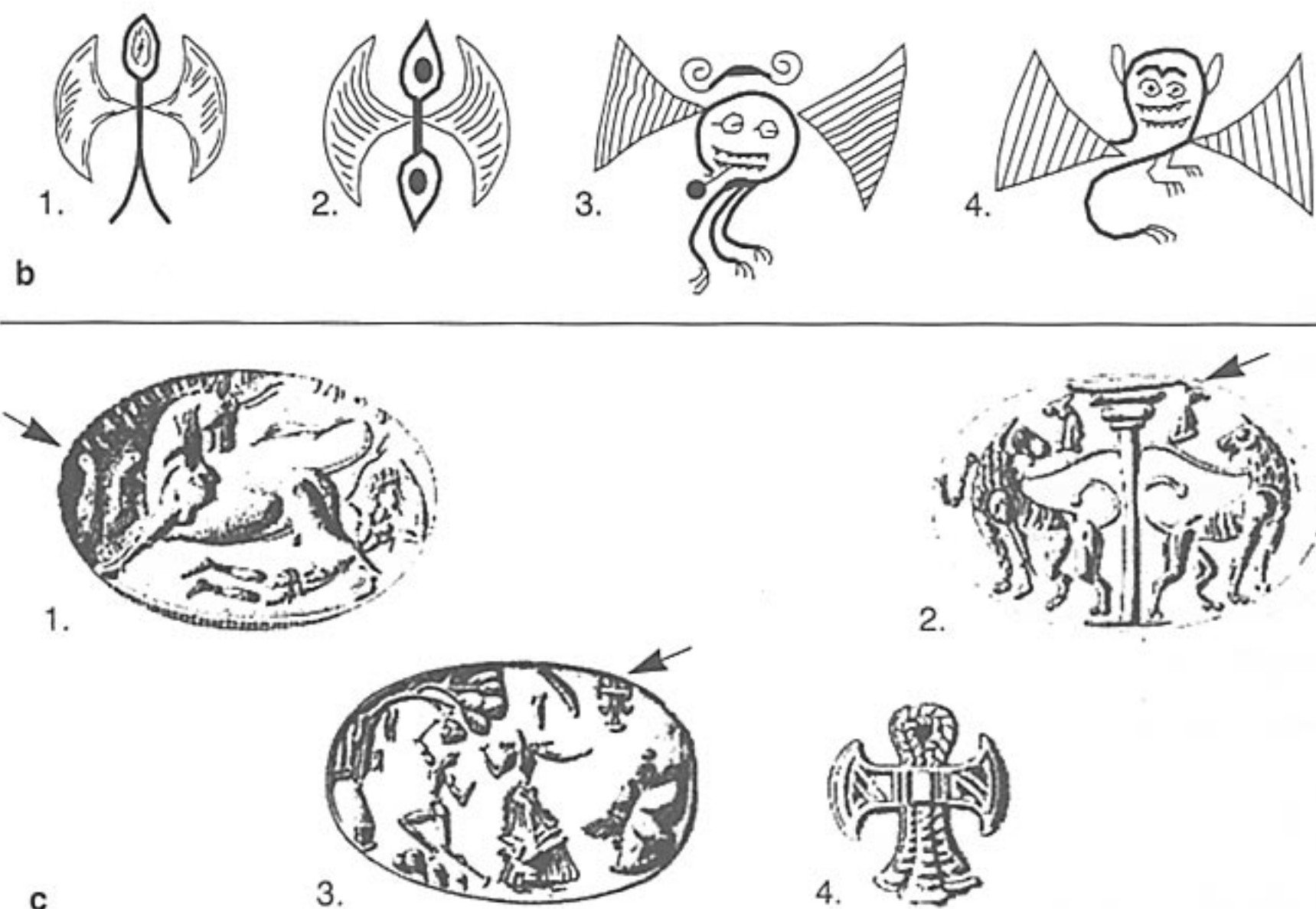


Figura 19 - La *labrys*. (a) Passaggio dalla *labrys* alla croce e poi a un recinto che rappresenta il labirinto, da motivi sui sigilli cretesi; la figura a sinistra nel rettangolo inferiore n. 3 è probabilmente un ramo d'oro, il passaporto per entrare nel labirinto. (b) La *labrys* stilizzata (1 e 2) che diventa gradualmente un folletto alato (3 e 4); (c) il nodo sacro (1, 2 e 3) che diviene *labrys* (4); le frecce indicano il nodo.

Dopo questo episodio, ritroviamo Osiride nel mondo ctonio dove viene avvolto dalle spire di un enorme serpente che lo lega a fin di bene mentre dissipa l'oscurità. Nel periodo in cui rimane nel mondo sotterraneo, – come il sole durante la notte, Osiride è presente nel figlio Horus, il sole sparpiero, ritenuto l'anima di Râ. Râ è il sole trascendente, Horus il sol levante e Osiride il sole tramontato. Osiride è “Horus all'orizzonte” (cioè Râ) e Horus è “Osiride nell'isola di fuoco”, ossia Osiride sorto nel mitico centro del mondo¹.

¹ R. Clarke, *Myths and Symbols in Ancient Egypt*.

Sembra che Osiride sia tutte le cose: il Nilo, compresi la sorgente e il delta, l'albero in cui sono ricomposte le parti del suo corpo, la terra sterile e il potere del sole, oltre all'albero tagliato che diventa colonna del tempio, che ne mantiene la struttura, le giuste distanze e i rapporti; infine, egli è la colonna *djed* che unisce cielo e terra e che è associata allo spazio *shu*, la qual cosa evoca come si intrecciano i concetti di luce, verità ed energia con la nozione dello spazio e della sua geometria. Osiride rappresenta la relazione terra-sole, l'energia assorbita dal terreno e all'opera in esso allo scopo di riformarsi. Egli è il potenziale che si manifesta e si realizza, il divenire che conserva l'unità nella molteplicità. E il segreto di tale onnipresenza di Osiride risiede nel nodo di Iside.

Ora, il nodo di Iside non può essere intrecciato se non con l'aiuto dei nomi magici rubati al sole "allacciato", per cui si deduce che, come nel *Ramayana*, il sole viene catturato da Iside grazie a un nodo.

Confrontando il mito induista con quello egizio, si rileva che il sole cede i suoi nomi magici per riacquistare la libertà e sfuggire al nodo-castello-dedalo ma, implicitamente, anche per rinascere e risorgere dal mondo sotterraneo. Il cammino dei nomi magici che consentono di far nascere Horus, il sole sparpiero, viene infine ad assomigliare a quello del sole. Esiste pertanto un'equivalenza fra:

- il percorso del labirinto (che conduce fuori dal dedalo restituendo vita e libertà);
- il cammino del nome e della parola che, sciolto dal nodo dedalico del linguaggio, affranca la luce e il sole;
- il cammino di Osiride, realizzato da Horus.

Il significato ultimo del nome magico emerso dal nodo-dedalo è quello dello spirito rappresentato dal sole. Vi si ritrova un percorso che permette di decifrare meglio l'immagine (già citata) della rete linguistica e della via sotterranea che collega i due paletti che la tendono. Affinché abbia un senso, il verbo deve incarnarsi o assumere una forma linguistica, ma per ritrovare la sua forza, la sua "magia", esso deve venire liberato dal dedalo del linguaggio.

Si può inoltre ribaltare ciascun simbolo per evidenziare nuovi aspetti e una serie complessa di concetti interrelati. Il nodo di Iside è anche quello che lega Horus e Osiride, il cammino che unisce padre e figlio, oppure il cammino di Osiride che viene duplicato o sdoppiato. La via di Osiride rappresenta altresì il modello nascosto nel-



Figura 20 - La colonna di Osiride.

l'uomo, la sua capacità di percorrerla per godere del sole assoluto.

Mentre elabora il modello dell'uomo completo, o del Dio umano, il mito riferisce il nodo come oggetto a un senso definito, ricavandone un simbolo che si presenta come concatenazione, come puzzle di punti di vista e incrocio di rapporti. Il significato delle cose dipende dalle loro interrelazioni. Se mitologicamente il nodo di Iside resta un segreto, la sua natura essenziale e il suo senso simbolico devono essere intesi dal modo in cui esso è formato e da ciò che serve a creare o a ricostituire. Come Osiride è tutto, collega tutto ed è legato a tutto, il nodo che lo ricostituisce unendo tutto è anche il simbolo dell'interezza. A sua volta, il nodo è tutto, il cammino che vi conduce e che allaccia ogni cosa. Così, esso diventa l'archetipo del simbolo nella misura in cui ogni simbolo evoca l'essenza di una cosa liberando ciò che è comune a tutte le cose e rivelando l'unità fondamentale del tutto. Occorre però ribadire che il simbolo del nodo non va confuso con l'oggetto o l'immagine del nodo, il quale può servire anche come base per altri simboli dal significato completamente opposto. È proprio perché il simbolo può riunire in modo misterioso tutti questi significati che esso può rappresentare il tutto. Come vi sono diverse maniere di legare, così vi sono diversi modi di dividere e ricomporre un simbolo. Bisogna distinguere fra un nodo che è un dedalo (che rappresenta il tutto incomprensibile) e un nodo che include la via del Logos (che rappresenta l'unità o l'unione). Finché non si scopre il rapporto esistente

fra questi due tipi di nodi, cioè fra l'uno e l'intero, il simbolo rimarrà oscuro.

Stabilendo l'equivalenza fra cose e relazioni, fra il tutto e ciò che collega ogni cosa, abbiamo forse inserito troppo presto un altro sofisma in aggiunta a quelli che già abbondano in quest'opera (per esempio, l'incrocio fra vita e morte)? Innanzitutto, si deve notare che tale concetto pare accordarsi allo stato di cose descritto dalla filosofia buddista; esso appare anche in fisica, dove costituisce un grande problema; inoltre, corrisponde anche alla nozione dello spazio-tempo.

I paradossi ottenuti offrono soltanto un altro esempio di un'impossibile traduzione esatta e corrispondono alle antinomie generate quando si cerca di tradurre il linguaggio del mito in concetti, o quando si proietta uno spazio a più dimensioni in uno spazio a tre dimensioni.

Anche nella tradizione induista ritroviamo il rapporto nodo-parola e il nodo visto nei suoi due aspetti (capacità di imprigionare e di liberare). Esiste un nodo "indescrivibile... che ingloba tutto", che lega ogni cosa, che è tutto e "assume tutte le forme" e un nodo "che fa dire il mio, me stesso", separando le cose dal tutto.

«“Da cosa promana il mondo?”, in effetti da se stesso, dal Brahman chiamato parola ove si riassorbe ogni avvicendamento e che, nel momento in cui scompaiono tutti i fenomeni, li ingloba senza cambiare forma, e che, prima, è *indescrivibile in quanto ha forma di nodi di fenomeni*. Dal Brahman derivano tutti i fenomeni che definiamo “mondo” [...] È questo il Sé universale che sfugge alle false apparenze di ogni rappresentazione. [...] Anche se lo si localizzasse, il Brahman non perderebbe la sua natura, che consiste nel possedere tutte le forme e nello sfuggire al concetto [...] Ogni punto di vista (lo esprime) completamente ed esso, che sfugge a ogni concetto, è come rivestito di concetti: è così che si considera l'uomo interiore [...] Il Brahman è la fonte della comparsa e scomparsa di tutti i punti di vista e ingloba tutti i significati contraddittori; esso è ovunque, il Brahman che dà libero corso e che proibisce, ma (in realtà) l'essenza della sua opera non deve scegliere fra permessi e divieti. I *Veda* non sono altro che il *pranava* (l'OM); questo è infatti la forma originaria di ogni parola e di tutti gli oggetti. In tale ottica, la varie scienze in quanto essenza del *pranava* non smarriscono la loro identità coi *Veda*. [...] Accedere al Brahman significa soltanto superare il *nodo* dell'individualità che fa dire “il mio, me stesso...”. Altri ritengono che voglia dire che i fenomeni si riducono alla forma originaria [...] si escludono dai sensi»². (Bhartrhari, *Vakya padiya bhammakanda*)

² Per i fenomenologi come Merleau-Ponty, un concetto corrispondente alla “forma originaria” si esprime col “proprio corpo” o “corpo naturale” a cui presta l'immagine, di nuovo, un nodo: «Il corpo nella sua relazione preconsa, dialettica, non causale con il suo ambiente o col mondo dato, come un nodo di significato vivo».

Se il Brahman che chiamiamo “parola” è soprattutto un suono, ritroviamo nel sistema induista anche la somiglianza fra energia sonora della parola ed energia visiva.

«Il potere che risiede nelle parole è il solo sostegno di questo universo. Esso è [come] l'organo della vista in virtù del quale l'essere dell'intuizione viene conosciuto in forma divisa.» (Bhartrhari, *op. cit.*)

Questo potere dell'organo visivo è forse ciò che genera la scrittura, la geometria e gli schemi simbolici. Così, essendo il dedalo la via del Logos descritta visivamente, percorrendolo si dovrebbe ritrovare un cammino simile a quello del Brahman o della parola che i grammatici sanscriti hanno studiato in modo minuzioso.

Per concludere, il nodo non è solo un dedalo che rappresenta la struttura del linguaggio o il nodo della parola originaria che ingloba tutti i fenomeni, esso è anche l'elemento fondamentale della prima scrittura.

Nel periodo in cui furono redatti l'*I Ching* e il *Tao te ching*, in Cina ci si riferiva a un sistema di nodi per formulare le leggi di governo e di comportamento. La creazione di tale sistema di scrittura, precedente agli ideogrammi, è attribuita a Fu Xi, l'avo degli avi, il demiurgo che avrebbe emanato le leggi fondamentali. Confucio si duole della perdita di tale scrittura e linguaggio e ritiene che la sostituzione con gli ideogrammi abbia rappresentato un deplorabile regresso. Il tempo in cui c'erano solo i nodi viene reputato l'epoca essenziale, quando gli uomini partecipavano più direttamente alla vita del mondo.

Gli Inca e gli Africani possedevano un sistema analogo e i pastori del Perù adoperano ancora i *quipu* (serie di nodi fatti a una funicella) per tenere il conto delle greggi. Tale sistema ha lasciato un'impronta profonda anche sulle figure annodate e involute dei geroglifici maya e aztechi, a tal punto che sembra che esse lo abbiano incorporato. Stessa origine potrebbe avere l'alfabeto celtico, detto ogamico, composto da linee oblique o perpendicolari su una linea di base.

Che si tratti di un balbettio di scrittura, di un semplice sistema mnemonico o di un complesso di combinazioni e di divinazioni simile agli esagrammi dell'*I Ching*, cioè di un sistema matematico intrinseco al linguaggio? Si tratta di un sotto-linguaggio o di un meta-linguaggio, o di entrambi? Le tecniche tradizionali come la *gematria*, con la quale si cerca il senso occulto dei testi sacri in una

combinazione di numeri rappresentati dalle lettere, indicano che il problema è complesso e che esistono effettivamente rapporti fra lingua e numeri. È probabile che i sistemi poco conosciuti (come quello pitagorico o anche quello binario dei Cinesi) siano originariamente legati a una scrittura e a un linguaggio considerati come una struttura combinatoria che produce senso. Può anche darsi che tali sistemi siano nati dall'osservazione dei nodi, dove la combinazione degli anelli e degli incroci corrisponde a un diverso numero di combinazioni. (Inoltre, come già detto, esisteva un intimo legame fra il sistema pitagorico e la composizione di nodi che dà luogo alla rete).

L'ORIGINE DELLA LINGUA DEI DOGON

«Il linguaggio è il simbolo dell'incomunicabile.»
Walter Benjamin

La prima scrittura è costituita da nodi, la struttura della lingua è simile a un nodo (a una rete o un gioco di cordicella) e, secondo la filosofia induista, originariamente la parola è come «un nodo indecrivibile di fenomeni». Sembra arduo trovare il bandolo di questa matassa ma il mito può di nuovo aiutarci e al contempo chiarire altri aspetti di sé rivelando il modo in cui si palesa il pensiero primitivo basato sulla partecipazione. Nella mitologia della popolazione africana dei Dogon troviamo una teoria completa del linguaggio associata a una tecnica di nodi che sembra condividere numerosi tratti con la simbologia egizia¹. Così come la descrive Marcel Griaule in Dio d'acqua, quella dei Dogon appare come un civiltà del verbo.

I miti di questa popolazione raccontano come, all'inizio, non esistessero che pochi segni o tracce che Amma elaborò nel suo intimo e con cui creò tutte le cose. Tali segni precedono le cose e sono detti l'«Amma invisibile» (figura 21). Combinandosi fra loro, essi evolvono in maniera complessa e diventano dei marchi, poi degli abbozzi di piani rudimentali e infine dei disegni che raffigurano in modo più preciso l'aspetto esteriore delle cose. Questa trasformazione dei segni in precise forme favorisce il nascere di un oggetto o di un essere. Il mito sembra indicare sottilmente la pre-esistenza della scrittura rispetto alla parola o per lo meno una creazione contemporanea di scrittura e linguaggio.

Mentre viene plasmato il mondo, appaiono in successione tre livelli di linguaggio. L'intreccio, la tessitura e il gioco della cordicella sono le tecniche adoperate dai geni, o dagli antenati, per svelare e donare la lingua agli uomini. Il linguaggio appare come un suono

¹ Cfr. M. Griaule e G. Dieterlen, *Le Renard pâle*, Institut d'ethnologie, Parigi, 1965.

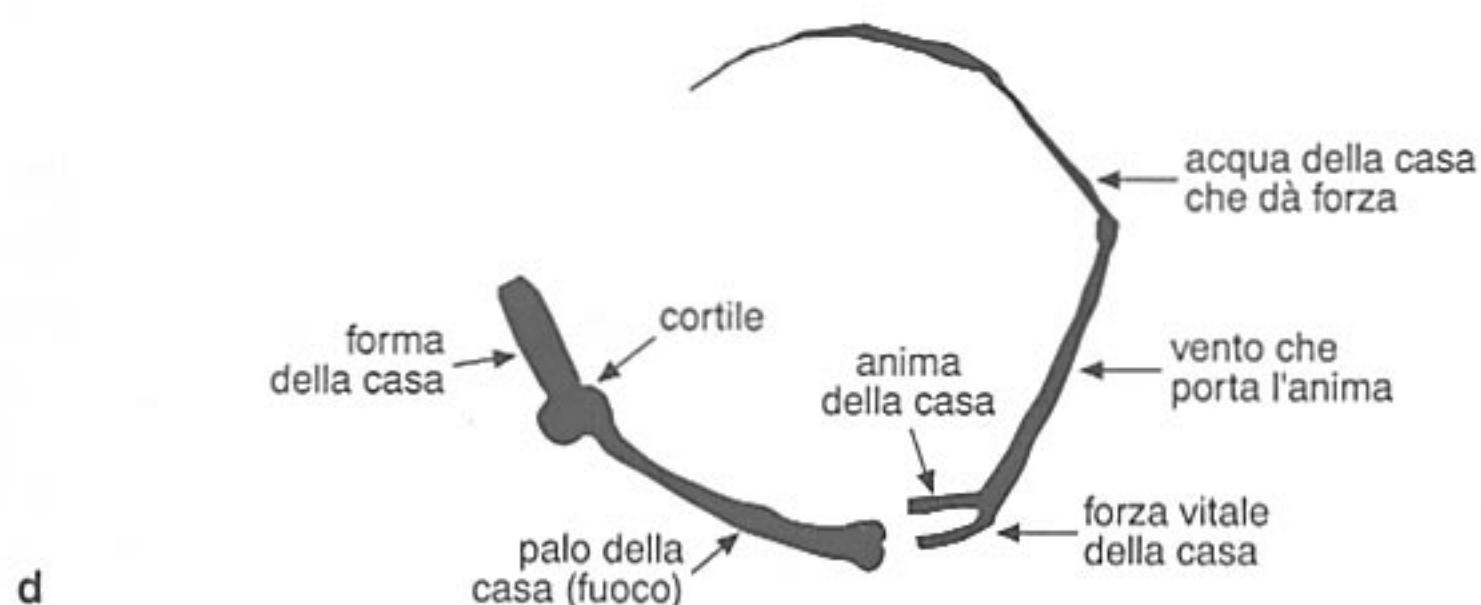
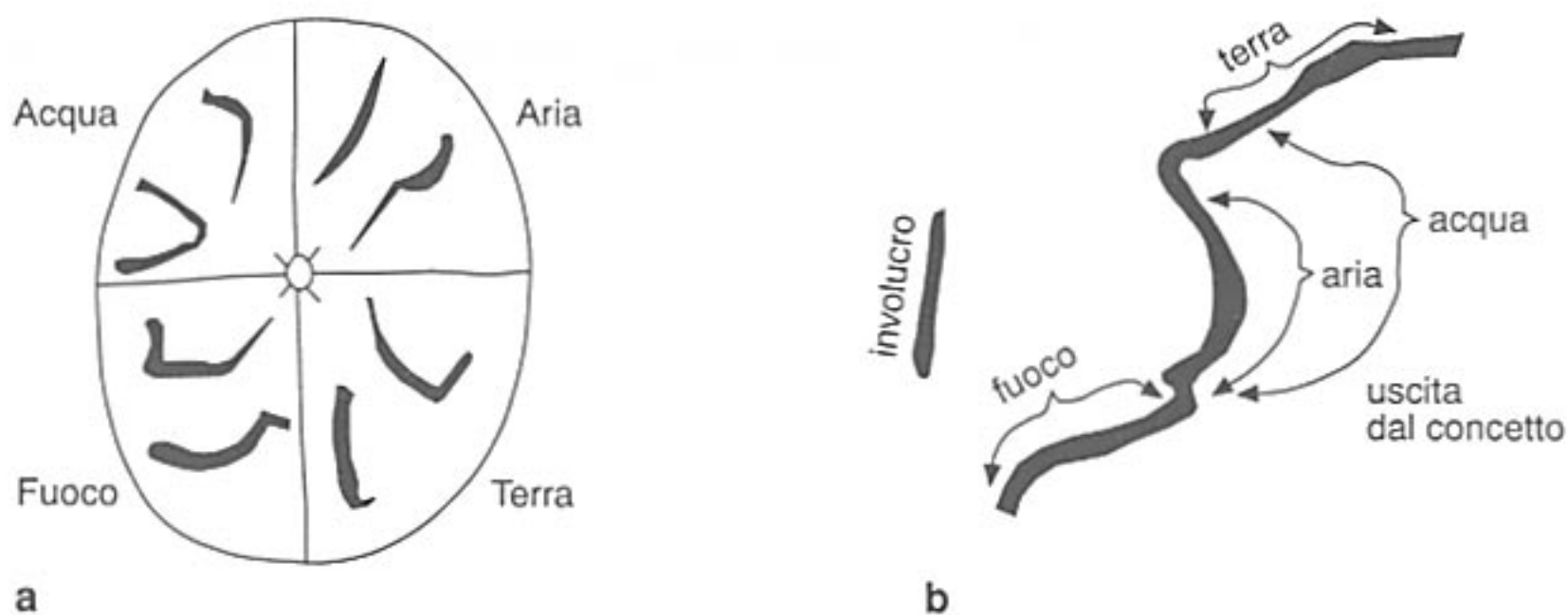


Figura 21 - I segni di Amma (*bummos* o Amma invisibile). (a) “Ventre dei segni del mondo” o quadro di Amma: le quattro paia di segni completi nell’uovo primordiale. (b) I due “segni guida”. (c) Le coppie dei segni principali. (d) Il segno della casa.

più o meno confuso, un soffio che si inserisce nello stampo di una scrittura implicita fatta di nodi.

La *prima lingua* affiora con la foggatura di una gonna da parte del primo genio, il Nommo (unione perfetta di due gemelli), che vuole coprire sua madre, la nuda terra che, proprio per questo, è sprovvista di parola.

La parola indistinta del Nommo è intessuta con le fibre della

gonna e viene data agli uomini contemporaneamente alla tecnica della confezione delle corde.

«[...] Quando parla, come ogni essere il Nommo emette una condensa tiepida, portatrice del verbo e anch'essa verbo. Tale vapore sonoro si muove in senso elicoidale come qualunque sostanza costituita d'acqua. Le trecce del vestito erano quindi la via prediletta per la parola che il genio voleva rivelare alla terra. Mentre tesseva, egli muoveva con grazia le mani portandole alle labbra: così, la sua umida parola si avvolgeva nelle umide trecce e la rivelazione spirituale penetrava nell'insegnamento tecnico. [...] In tal modo vestita, la terra aveva una lingua, la prima di questo mondo, la più grezza di tutti i tempi. Sintassi elementare, verbo sparso, vocabolario senza grazia. Le parole erano soffi scarsamente differenziati, eppure già dotati di una loro forza. Così com'era, questa parola senza sfumature conveniva alle grandi opere degli inizi.» (M. Griaule, *Dio d'acqua*)

Il *secondo linguaggio* viene svelato dal settimo avo della seconda generazione. Egli è posto a livello dei maestri e possiede quindi una conoscenza perfetta della lingua destinata a tutti gli uomini. Un oscuro istinto lo induce a rientrare nella terra Madre, la cui vulva è un formicaio (pertanto, egli si comporta come Teseo quando penetra nel labirinto). All'interno, si serve della bocca per intrecciare e tessere.

«[...] Questa espressiva parola perfezionò la potenza del nuovo portatore; per lui, la rigenerazione nel seno della terra si trasformò gradualmente in occupazione di tale seno; egli riempì a poco a poco tutto l'organismo e se ne impadronì per poter eseguire la sua opera: le sue labbra si confusero coi margini del formicaio, che si fece bocca e si schiuse. Spuntarono dei denti aguzzi [...] Aprendo e serrando le mascelle, il genio imprimeva alla catena il movimento che gli imponeva il suo laccio. [...] Il genio parlava. Come aveva fatto il Nommo al momento della prima divulgazione, egli concedeva il suo verbo grazie a una tecnica di modo che potesse essere alla portata degli uomini. Così, mostrava l'identità fra gesti materiali e forze spirituali o la necessità della loro cooperazione. Il genio declamava e le sue parole riempivano tutti gli interstizi della stoffa. Esse erano intessute nei fili e formavano un tutt'uno con le fasce. Erano il tessuto stesso e il tessuto era il verbo. Ecco perché la stoffa viene detta "soy", che significa: "È la parola", ma vuol dire anche "sette", il rango di colui che parla eseguendo la tessitura [...] Allora, gli incroci della catena e della trama racchiudevano le parole stesse e rappresentavano il nuovo insegnamento, la nuova eredità per gli uomini, che i tessitori avrebbero tramandato di generazione in generazione al rumore della spola e al suono stridente della puleggia del mestiere, detta "cigolio della parola".» (M. Griaule, *op. cit.*)

Il *terzo linguaggio* sembra corrispondere ai simboli, le "parole di questo mondo inferiore", e al discorso. Esso viene donato in una terza e complicata fase che comprende una caduta o un esilio dal cielo dei geni e il sacrificio volontario di un antenato, il *Lebe*, sacri-

ficio che genera una redenzione. Il suo corpo viene mangiato, trasformato e infine vomitato e riassorbito dalla terra.

Con questa lingua, si realizza appieno il sistema del mondo. Per la prima volta, il linguaggio si fa articolato, proprio come il corpo umano: le giunture sono rappresentate dalle ossa del *Lebe*.

La terza lingua è rappresentata dall'arca del grano scesa dal cielo (si ricorderà che la si era calata grazie a una catena composta di nodi) e corrisponde all'agricoltura: "Il linguaggio che proveniva dal seno e dalle labbra della terra viene piantato di nuovo. Anche la fecondazione è un'attività del discorso". Si insegna la terza lingua con la fabbricazione dei tamburi e con la tecnica del gioco di cordicella, perché le pelli alle due estremità del tamburo vengono tese e unite tra loro mediante le cordicelle, anch'esse intrecciate con le parole del Nommo.

«[...] A suo parere, il tamburo più importante è quello d'ascella. È stato il Nommo a plasmarlo [...] ne ha formato l'immagine con le dita, come fanno oggi i bambini con i giochi di cordicella. Divaricando le mani, ha fatto scorrere il filo per dieci volte in ciascuna delle quattro dita, visto che non si usa il pollice [...] I suoi palmi simboleggiavano le pelli all'estremità del tamburo. Battere il tamburo significa battere sulle mani del Nommo [...] Ogotemmêli ricorda che il genio non aveva padiglioni auricolari ma solo canali auditivi. Egli afferma che erano le mani a fungere da orecchi e, per ascoltare, il Nommo le avvicina sempre ai lati del capo. Allora, picchiare sul tamburo equivale a colpire le mani palmate del Nommo, a battere sulle sue orecchie. [...] Durante questo lavoro, egli parlava come quando aveva insegnato a tessere. Ma la sua parola era nuova, la terza che rivelava agli uomini, poiché la tecnica di foggatura del tamburo era simile a quella della tessitura e, nelle mani dell'artigiano, il punzone per forare il bordo delle pelli e per far passare la corda che serve a tenderle è il simbolo della spola e della lingua del genio.» (M. Griaule, *op. cit.*)

Si può notare che, in un certo senso, la terza lingua, rappresentata dal suono penetrante del tamburo e da una vibrazione che unisce le pelli, è come il dio Shu e la colonna di Osiride. Le due pelli che la formano sono il cielo e la terra ed essa equivale allo spazio che li riunisce, che penetra e accerchia tutto.

«Il mestiere del tessitore, conclude Ogotemmêli, è la tomba della resurrezione, la camera degli sposi e la matrice prolifica [...] La parola è intercalata ai fili e riempie i vuoti della stoffa [...] Le parole di sette antenati colmano le lacune e formano l'ottavo.» (*Ibid.*)

Mentre in precedenza il linguaggio era fecondato dalla terra, l'ottavo antenato è il verbo che si incarna o il vuoto che si struttura.

Il mito dei Dogon espone chiaramente il modo in cui, nei miti, si incrociano e si sovrappongono diversi livelli di linguaggio. Le varie tecniche associate ai nodi sono analoghe alle parti del discorso; esse, inoltre, si interpenetrano e si corrispondono come le trecce, le trame di un tessuto e i giochi di cordicella. La voce del genio riempie gli spazi di una trama, di un tessuto e, reciprocamente, nei miti si intreccia il senso implicito, lo spazio fra le parole e i mitemi. Così, la struttura mitologica fondamentale appare come una trama di fili intrecciati e incrociati come in un grosso toro, o come nei giochi di cordicella. Del resto, anche i moderni linguisti riconoscono tale struttura, senza però offrire un modello concreto o geometrico di tutta la rete linguistica e sebbene postulino, come Umberto Eco, una struttura assente. Per i Dogon, solo grazie a questo mestiere e alle sue tecniche gli uomini hanno la rivelazione del linguaggio, e del soffio che ne rappresenta l'essenza; la voce muta del mito potrà essere compresa soltanto decodificando la struttura che collega diversi livelli di linguaggio o diversi tipi di nodi.

In topologia, lo spazio che sta attorno al nodo, o che gli è complementare, è anche ciò che serve a distinguere i nodi e a introdurne un'algebra. (I matematici cercano di stabilire se due nodi si equivalgono osservando se sia possibile ricavarne uno dall'altro curvando lo spazio che li attornia senza spezzarlo o strapparli). Curiosamente, la parola, o soffio umido del genio, e lo spazio definito dalle equazioni algebriche nella topologia moderna (che, a sua volta, nella fisica quantistica serve a descrivere la struttura della materia) occupano una posizione simile. Lo spazio che precede, penetra e unisce tutto prevale, ma per esplorarlo occorrono degli oggetti. L'aforisma di Lao-Tzu che parafrasiamo sottolinea il fatto essenziale: «un nodo è migliore senza corda».

Nel mito dogon, lo scopo della tecnica e del linguaggio consiste nel collegare e rilegare annodando. È così che anche i simboli attribuiscono agli oggetti il senso assoluto e inesprimibile della vita. Ma tale nesso non è un oggetto: esso rappresenta un tutto che è più della somma delle parti, è ciò che esprime il senso, che trasforma quanto è legato e collegato. Questa distinzione sottile fra nodo, legame e corda viene espressa chiaramente nella filosofia induista:

«Nella concezione vedica, il concetto di libertà viene continuamente esposto in termini positivi di "mozione di volontà" e in termini negativi di allentamento dei legami, dei nodi o legacci (*bandha*, *granthis*, *pasa* ecc.). Anche in sanscrito essere indipendenti (sul proprio gancio) viene significativamente espresso

con il termine *sva-tantra*: "essere sul proprio filo, o corda"; se noi "conosciamo il nostro Sé", non siamo il nodo ma il filo su cui lo si forma o sul quale vengono infilate delle perle [...] Del grande eroe Indra (*mahavira*) si dice che abbia "scoperto il nodo segreto di Susna" ed è degno di nota che gli adepti posteriori del Mahavira siano conosciuti col nome di Nirgrantha, "coloro il cui nodo è sciolto". Esiste una preghiera rivolta a Soma per "*sciogliere l'apparenza di un nodo* e le vie frammiste, diritte e tortuose", cioè per guidarci nel dedalo dove i camminamenti sono così aggrovigliati. Lo spirito si trova ostacolato solo lì, quando sono legati i nodi dell'individualità; lo spirito, il nostro vero Sé, è la continuità del filo ove vengono infilate le entità individuali». (A.K. Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer's Knot and Leonardo's Concatenation*, Detroit Institute of Art)

Sembra che per l'induismo una certa concezione del filo trasformi il nodo in legame che, invece di attaccare, unisce. Non si tratta semplicemente di disfare un nodo ma la sua apparenza, cioè di liberarsi dall'illusione creata dalla *maya* e di scoprire un'altra dimensione in cui il filo si libera dal nodo e, più che scioglierlo, lo decostruisce. Nella quarta dimensione, i legami sono diversi; se ci vivessimo, diverremmo capaci di oltrepassare la muraglia.

Questo è l'aspetto trinitario della corda, la sua configurazione nello spazio e il legame formato dal nodo che ci sfugge se cerchiamo di intendere il mito come un tutto. Si riesce a percepirne solo il contenuto, oppure la struttura mitologica, un'immagine del tappeto o una tecnica della tessitura. Per svincolarsi dal legame esistente fra i due opposti, si ha nuovamente bisogno del linguaggio e si finisce per entrare in un circolo vizioso.

Il medium del mito – il verbo, segno o soffio – diventa un mistero; è il messaggio che ci sfugge. Il medium sfugge all'uomo poiché è simile a un soffio che anima l'argilla o una fibra. L'uomo stesso è il medium.

"Nella" lingua, il medium è il verbo o il soffio divenuto nome proprio. Come dice Walter Benjamin, la parola creativa si è fatta ricettiva e, «così fecondata, tende a far nascere lo stesso linguaggio delle cose». "Nel" linguaggio, ciò che viene comunicato è l'uomo che si rivela come entità mentale custode del Logos.

«Non esiste una cosa che sia il significato del discorso; il linguaggio, in quanto comunicazione, esprime un'entità mentale, cioè qualcosa di comunicabile in sé [...] Il linguaggio è il simbolo dell'incomunicabile.» (W. Benjamin, *On Language as Such, and on the Language of Man*)

È solo "attraverso" la lingua che il "verbo comunica qualcosa di diverso da sé", ma attraverso il linguaggio viene comunicata soltan-

to la comune schiavitù, il comune ostacolo. «Quando le cose sono aggrovigliate, i segni devono diventare confusi». La lingua trova la sua origine e la sua fine nell'uomo in sé.

Il mito del labirinto implica la possibilità umana di scoprire il cammino del Logos nel nodo del linguaggio. Per scoprire se stesso, l'uomo deve adoperare la lingua, le sue tecniche, i suoi rapporti e comportamenti come estensione di sé. Nelle sue attività, per emanciparsi deve scoprire una tecnica. Per contro, una lingua e una tecnica che non fossero più estensioni dell'uomo alla ricerca di se stesso diventerebbero alienanti e complicherebbero il dedalo.

Il fatto che sia possibile concepire tale scienza dei nodi dimostra come essi possano costituire l'elemento originario della scrittura primitiva di cui si trovano le tracce nell'arte che adorna gli antichi templi (maya o egizi), anch'essi assimilati ai nodi nei racconti mitici. Nei templi, si abbinano architettura e decorazione che vengono inoltre coniugate con dei rituali, o con delle danze, che evocano dei nodi: in questo modo il tempio presenta un linguaggio completo. Parallelamente, nel mito il linguaggio unisce dei nodi e assomiglia così a un tempio. Come dice Heidegger, «la lingua è la dimora dell'essere».

«Noi siamo sospesi nel linguaggio.»
Niels Bohr

Finora abbiamo esplorato il simbolo del nodo attraverso i riti e la mitologia. Ci si potrebbe domandare perché sia stato scelto questo oggetto – il nodo – come simbolo privilegiato. Forse perché esso costituisce la tecnica più antica e primitiva della storia umana? Eppure, è la scienza moderna a riscoprirlo come linguaggio della genesi e dell'evoluzione, come lingua segreta della natura occultata nel suo seno e come nuovissimo strumento matematico.

Il DNA è un nodo. Non solo l'ultramicroscopio rivela che il trefolo di DNA è spesso annodato ma mostra anche che, quando le sue estremità sono unite, la struttura a doppia elica del DNA costituisce un nodo, semplice allorché è pari il numero degli incroci, e intrecciato (nodo toro) allorché sono dispari (figura 22).

Così, la teoria topologica dei nodi è diventata lo strumento privilegiato dei biologi, che però non nascondono le loro perplessità di fronte a questo linguaggio, così come abbiamo fatto noi davanti alle complessità del mito:

«La teoria dei nodi ha consentito ai biologi molecolari dell'università di Berkeley, California, di rendere comprensibile l'assortimento di filamenti del DNA. "A prima vista", afferma S.A. Wasserman, "siamo confusi dalla maniera in cui una sola molecola possa generare una tale varietà di molecole. Non era evidente che un unico meccanismo potesse produrli tutti". Tuttavia, quan-

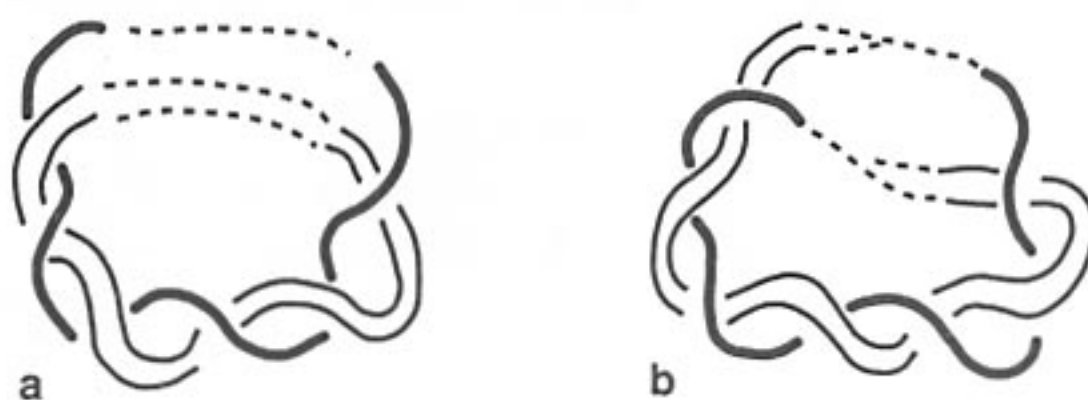


Figura 22 - (a) Nodo normale, con un numero pari di incroci. (b) Nodo toro, con un numero dispari di incroci.

do si ordinò le molecole in sequenza matematica di nodi e di anelli, emerse il "cammino". [...] Oltre a essere efficaci, le nuove tecniche sono altrettanto enigmatiche e provocanti. Gli studiosi dei nodi non sono ancora riusciti a spiegare perché tali tecniche funzionino così bene. In un certo senso, il processo che trasforma una struttura fisica in espressione algebrica coglie certamente qualcosa dell'essenza del nodo, ma nessuno sa esattamente cosa. I matematici comprendono l'algebra che sta dietro alle nuove scoperte ma non la geometria. "Stiamo facendo qualcosa di magico", afferma il dottor Birman. "Questa equazione polinomiale [di Jones] coglie qualcosa, ma è enormemente difficile sapere cosa"». (*New York Times*, 8.7.1986)

Così, i nodi si trovano sia nel micro sia nel macrocosmo. Le orbite dei pianeti che circolano oscillando attorno a un centro descrivono nodi che si intrecciano.

Nella già citata teoria delle "supercorde", che si propone di giungere a una teoria unificata della relatività, i monopoli all'origine delle corde sono nodi microscopici generati dai campi di Higgs, e le stesse supercorde sono intrecciate e formano dei nodi. Si potrebbe ritenere che la teoria dei quanti favorisca l'abbandono della geometria ma, stranamente, riappare la teoria dei nodi: le matematiche utilizzate nella meccanica dei quanti si rivelano le stesse adoperate nella teoria dei nodi.

«Nel luglio scorso, Michel Atiyah, un matematico dell'università di Oxford, in Inghilterra, ha stupito i fisici e i matematici affermando che la matematica del polinomio di Jones è esattamente quella della fisica delle particelle elementari. [...] Qualche anno fa, Vaugh Jones, studioso di nodi e di topologia all'università di Berkeley, California, ha scoperto un'equazione polinomiale utilizzabile per distinguere i nodi. [...] A suo parere, i rapporti con la fisica possono ravvivare la teoria dei nodi. In precedenza, il polinomio di Jones si applicava ai nodi solo nelle tre dimensioni dello spazio ordinario. Per calcolare il polinomio di Jones di un nodo, i matematici dovevano dapprima osservare la sua ombra proiettata su una superficie piana. Ma i matematici studiano altri spazi, con dimensioni aggiuntive e strane torsioni o ripiegamenti. Per tali spazi, le proiezioni sono inutili. Tuttavia, il linguaggio usato nella teoria dei *gauge* quantistici è indipendente dal normale spazio a tre dimensioni e permette ai matematici di calcolare il polinomio di Jones per dei nodi in altri spazi. Ancor meglio, dice Jones, la scoperta di Wittens significa che i risultati della teoria dei nodi possono applicarsi anche quando non vi è alcun nodo. Perfino lo spazio può essere sottoposto a torsioni.» (*New York Times*, 21.2.1989)

Unendo fisica e topologia, il nodo diventa un'astrazione, un denominatore comune che lega la struttura della materia a quella dello spazio, il visibile all'invisibile, e i vari mondi fra di loro. Tuttavia, questa transizione che conduce da un nodo a uno spazio piegato e attorcigliato appare anche nell'arte dei sigilli sumeri e minoici. Non vi si riconosce un'esplicita geometria – degli ornamenti sapiente-

mente elaborati che possono di volta in volta rappresentare serpenti, draghi o assumere aspetto umano, come nell'arte celtica o nell'antica arte cinese –, ma le figure sembrano contorte e annodate dallo spazio circostante. La torsione evoca un capovolgimento o un percorso imposto dal destino che rivela la natura essenziale dell'entità così raffigurata. Sembra quindi che tali torsioni e inversioni corrispondano ai tropi mitologici che strutturano talvolta lo spazio e il senso, oppure che sono apparentemente generati dalla struttura del mito.

Se l'esistenza dei nodi, la cui essenza sfugge ai matematici, può essere colta all'interno della fisica quantistica, ciò è dovuto alla complessità dell'algebra. Gli scienziati diranno che Dio è un matematico, e cercheranno nelle matematiche l'essenza di un nodo che lega tutte le cose; ma è senz'altro verosimile che il concetto del numero o dell'antica matematica sia nato dall'osservazione di un nodo.

Possiamo ritrovare i nodi o la loro traccia in cosmologia, nelle teorie che si oppongono a quella delle supercorde e in tutte le scienze all'avanguardia. Gli attrattori strani nella teoria del caos sono dei nodi. Anche la teoria delle catastrofi formulata da René Thom – che se ne è servito per abbozzare pure una teoria del linguaggio – è topologica e associata indirettamente ai nodi. Inoltre i calcolatori elettronici nascono dalle schede perforate usate per i telai Jacquard: pertanto, esiste una connessione, senza dubbio fragile ma storicamente significativa, fra la tecnica, il linguaggio dei calcolatori (dove si parla di “strani anelli”) e la tecnica della tessitura. Nella scienza come nella lingua descritta dai miti dogon, si trovano spesso dei nodi, o degli schemi e tecniche dal significato affine, senza che si possa definire con precisione la geometria che li accomuna. Lo stesso progetto della scienza diventa perciò quello di esplorare e interpretare una rete, o un nodo, che essa crea quanto più si sviluppa, e che si fa altrettanto interessante di quella formato dall'universo.

«[...] Le scienze sono arrivate al punto che prevedeva Leibnitz: “Esse formano o tendono a formare un ‘corpo unico come l’oceano’, che è sbagliato dividere in mare Etioptico, Caledoniano ecc.”. Questo *continuum* è sede di scambi e movimenti: metodi, modelli e risultati circolano ovunque al suo interno, esportati o importati in ogni luogo, incessantemente e secondo linee di percorso spesso regolate, altre volte capricciose – *una rete nel mare*. Lo spirito nuovo si fissava nella filosofia del nome; lo spirito nuovissimo si sviluppa nella filosofia del trasporto: intersezioni, interventi, intercettazioni [...] Se ogni regione è un'intersezione, un nodo di relazioni, essa finisce per includere, almeno occultamente, un'interpretazione dei campi che mobilita, in un modo o in un altro.» (M. Serres, *L'intérference*)

La rete di nodi che si trovava intrecciata per definire sia l'universo sia il linguaggio mitologico e che evocava un significato ineffabile si ritrova oggi nella lingua di una scienza divenuta intraducibile nel linguaggio comune.

Come abbiamo visto, è possibile applicare la topologia strutturale dei nodi allo spazio e agli oggetti. In relazione al nodo, si può visualizzare la struttura del volume prodotto dalla sua rotazione o da quella dei suoi anelli, si può considerare che tipo di superficie possa sostenere un nodo utilizzato come armatura, per esempio, che genere di bolla o di velo si produce quando un nodo allentato di filo di ferro viene immerso in acqua saponata, o che tipo di nodo elettromagnetico possa esistere.

Si potrebbero anche osservare dei nodi composti da tubi perforati o da un grande nastro di Möbius, viscoso ed elastico così che possa incollarsi da solo, distendersi e strapparsi. La topologia dei nodi diviene un ramo della topologia dei *manifolds* (collettori). Questi e i nodi che li sottendono sono presenti anche in biologia e in embriologia. Ogni forma organica può essere associata in varie maniere a una scienza dei nodi.

Come già detto, l'essenza di un nodo risiede nel rapporto fra la corda e lo spazio che questa definisce. Gli anelli delimitano i campi che si intersecano. Quando si capovolge un anello, si rovesciano anche le relazioni fra i campi e cambia il loro significato. Così, come hanno riconosciuto Jacques Lacan e René Thom, la topologia risulta uno strumento efficace per comprendere certi ambigui concetti di dinamica in psicologia e in linguistica. Pertanto, anche la logica, coi suoi principi di inclusione, esclusione e connessione, viene a dipendere dalla topologia. Se si sostituiscono gli anelli dell'algebra di Boole con un nodo (figura 23), si rappresenta la duplice relazione fra le parole collocate come in un cartiglio egizio e nel-

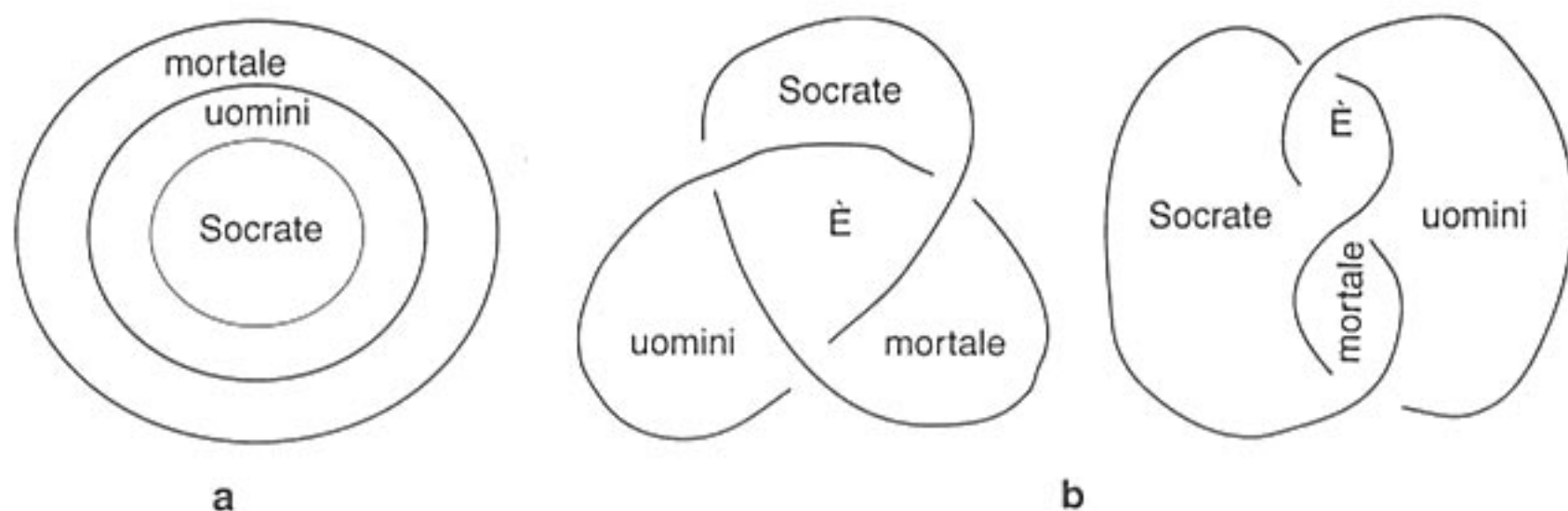


Figura 23 - (a) Algebra di Boole. (b) Il nodo.

lo schema trova posto il verbo “essere”. Introdotto in questo modo, tale verbo può servire a negare il senso assoluto del sillogismo secondo cui Socrate è mortale e a rintracciare il duplice significato assegnato nei miti alla morte e alla vita. Il verbo “essere” assume anche il doppio senso insito in “Io sono questo: io sono” dei buddisti, o in “Io sono colui che è” di Cristo. L’essere non è più condizionato dal nulla della morte definitiva, ma può evocare una condizione della coscienza in un momento eterno e fuori dal tempo. La dimensione antinomica è inclusa nella logica.

Anche la struttura del linguaggio viene oggi presentata in forma di nodo, e precisamente il “nodo borromeo”, di Lacan. Esso è composto dall’intreccio di tre cerchi che rappresentano, rispettivamente, il reale, l’immaginario e il simbolico (figura 24).

Siccome la tesi sostenuta da Lacan interpreta fedelmente l’insegnamento freudiano, si può dire che “l’inconscio è strutturato come il linguaggio”, e che il nodo borromeo rappresenta quindi anche la struttura della psiche.

Indipendentemente dall’analisi scientifica del mondo, anche la maniera con cui percepiamo la realtà direttamente coi sensi dipende dalla topologia. Lo sguardo col quale esaminiamo e decifriamo un quadro o un paesaggio costruisce una specie di nodo che unisce, sintetizza e scopre il senso. Il labirinto dell’orecchio assimila e ricostruisce in modo analogo il suono ascoltato. Come ha notato Piaget, i bambini piccoli usano intuitivamente il linguaggio della topologia per i loro disegni e scarabocchi, che assomigliano tanto a certi graffiti preistorici o primitivi. Le mani seguono il solco dello sguardo. Misteriosamente, noi decodifichiamo i nodi occulti della natura disegnando nuovi nodi.

Scoprendo le proprie radici, il linguaggio si rende conto che esse sono altrettanto profonde di quelle della natura: vi è una corri-

spondenza che continua a sfuggirci fra i nodi linguistici e quelli che la scienza rileva nel mondo. Come disse Walter Benjamin: «Nella misura in cui si comunica da sé, tutta la natura si comunica nella lingua e infine nell'uomo. L'uomo è l'oratore; mediante il verbo, egli è legato al linguaggio delle cose».

Anche oggi si scopre quindi l'esistenza di un nodo che, trasformandosi, serve da modello per tutte le cose e per il tutto. Quello moderno è la replica del nodo che simboleggiava l'interezza e si rivela come dimensione insospettata dell'antico simbolo.

Al posto di un nodo gordiano da sciogliere, di un cammino da scoprire o di un Graal da conquistare, oggi la ricerca, come viene presentata dagli scienziati, consiste nello scoprire una teoria unificata e nel comprendere il ruolo della coscienza nell'esperienza scientifica.

Se esiste davvero una simmetria fra il vecchio e il nuovo modello dell'universo, la soluzione per il labirinto dovrebbe guidarci anche nella moderna ricerca.

Parte terza

LA TECNICA E IL CAMMINO

IL FILO E LA TECNICA DI ARIANNA

«La via dritta e storta è unica, e la stessa.»
Eraclito

Il mito non ci rivela chiaramente come Teseo si servì del gomitolo di filo; di sicuro non l'ha lasciato scorrere dietro di sé, come fece Pollicino che sgranava il suo rosario di sassolini per ritrovare la propria capanna. Come già detto, il gomitolo allude necessariamente a un metodo geometrico o a una strategia per scoprire la struttura del nodo o per farne una mappa. Il mito di Malekula fornisce le indicazioni supplementari – che sarà bene non trascurare – e sottolinea la presenza di un asse centrale che divide il nodo in parti simmetriche.

Analogamente a quanto si fa per l'interpretazione dei sogni, per giungere a una soluzione occorre considerare ogni mitema come fusione di vari elementi, in cui si verifica l'inversione o la dislocazione delle tappe di un percorso che, in una dimostrazione geometrica, troveremmo in successione logica e razionale. Tuttavia, dato che le cose sono complicate, solo a posteriori, una volta definito tutto il processo di tale complessa trasformazione, si potrà verificare in che modo il mito e la logica si rispecchiano con precisione. All'inizio, non si potrà far altro che procedere per intuito e cercare di aggregare certi dati che sembrano di primaria importanza.

Nel mito greco, uno dei sensi impliciti del labirinto è la rappresentazione di una matrice dove si compie un processo di gestazione e di nascita. Così, il filo di Arianna diventa il simbolo del cordone ombelicale. Ciononostante, invece di staccarsi dalla matrice in varie circonvoluzioni, il cordone è avvolto ordinatamente in un gomitolo e viene reintrodotta in essa, o nel dedalo, per indicare il cammino a Teseo.

Secondo le leggi dello strutturalismo, a questa inversione bisogna appaiarne un'altra. Possiamo inizialmente utilizzare l'indicazione di "seguire il filo" mettendola in rapporto col nodo gordiano

che, mitologicamente, rappresenta l'aspetto polare e opposto del labirinto. Allora, non ci limiteremo a seguire il filo che costituisce il nodo ma, come ci insegna il mito malekuliano nel quale il cammino da seguire è l'asse così come si presenta nella ricostituzione di un nodo complesso, invece di conservare il tracciato del filo nella sua tortuosità nodale, lo raddrizzeremo e lo utilizzeremo come asse per mettere su mappa l'ordine di successione degli incroci del nodo. Forse questo approccio sembrerà un po' lambiccato ma in realtà esso offre un metodo molto semplice per ottenere una mappa della struttura nodale. Inoltre, tale metodo corrisponde alla definizione già data nel capitolo dodicesimo, quando si è rovesciato il messaggio del mito malekuliano: per scoprire il percorso tracciato dal filo di Arianna avvolto intorno a un asse, bisogna proiettare e sdoppiare simmetricamente un nodo.

Per dimostrare questo metodo che richiede un'attenzione continua in ogni sua fase, inizialmente l'applicheremo al nodo più semplice, posato su un piano e allentato (figure 25 e 26).

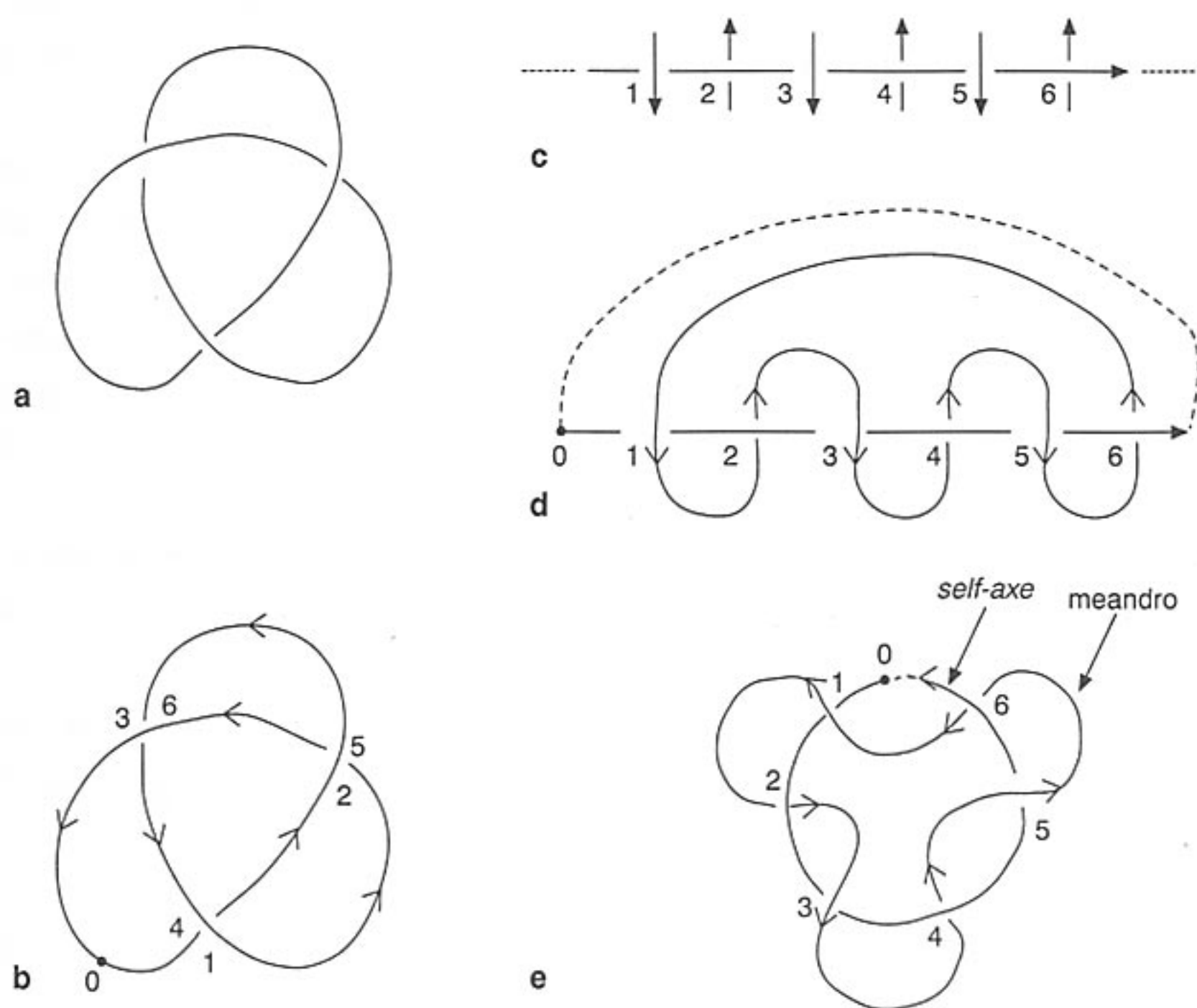


Figura 25 - La carta dei nodi. (a) Nodo semplice. (b) La corda è orientata. Ogni incrocio viene numerato secondo l'ordine in cui lo si incontra seguendo la corda. (c) La corda viene tesa e diventa un asse sul quale si riporta ciascun incrocio. (d) Le frecce che rappresentano gli incroci sono unite come lo erano sul nodo. (e) Se l'asse è circolare, si ottiene il disegno di un nodo toro.

Le estremità della corda si riuniscono in un punto in comune che chiameremo 0. Dopo aver orientato la corda, seguendo tale direzione possiamo numerarne gli incroci nell'ordine in cui li incontriamo: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 0 (figura 25b).

Se teniamo tesa la corda e la disponiamo su una linea dritta che funge da asse, possiamo di nuovo indicare gli incroci sulla linea con dei numeri. Uniremo allora gli incroci così numerati come li incontriamo sul nodo di modo che la parte di corda che incrocia il cammino dell'asse in alto e verso destra al punto 1 raggiunga l'asse in basso e verso destra al punto 2 ecc. Così, otterremo un disegno di due corde intrecciate (figure 25c e 25d).

Si può pertanto curvare l'asse in maniera da formare un cerchio e facendo affiorare delle simmetrie che torneranno utili in seguito. Lo schema che appare quindi chiaramente è quello di un nodo toro, cioè il nodo composto da due anelli intrecciati (figura 25e).

In questo modo si è scomposto e diviso il nodo in due linee o corde. Una di queste è un asse che chiameremo *self-axe* e l'altra assume la forma di *meandro*. Tracciare questo meandro è la prima tappa per ritrovare lo schema della via labirintica.

In effetti, vedremo che un nodo più complesso lo riprodurrà con esattezza.

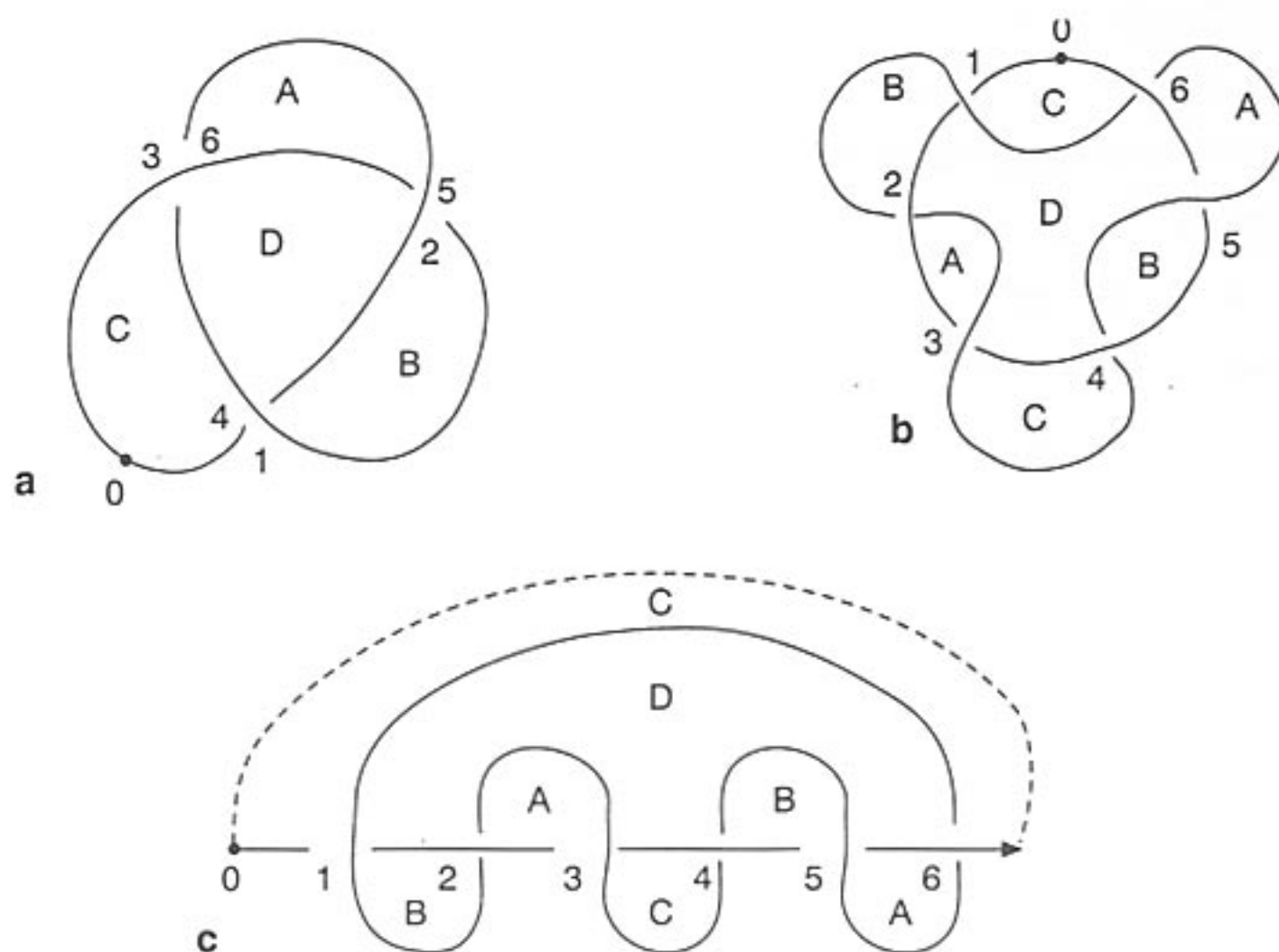


Figura 26 - Tranne lo spazio centrale D, nel nodo toro si ritrova due volte ogni spazio designato da una lettera nel nodo.

siane o altre, applicate arbitrariamente all'esterno del nodo. Al pari del tempo, lo spazio non esiste più come sistema di riferimento stabilito *a priori*. L'unico asse di riferimento è il *self-axe*, che rappresenta sia lo spazio sia il tempo, perché evidenzia anche il percorso da un'estremità all'altra della cordicella che, progressivamente, forma il nodo. Il *self-axe* rappresenta anche la corda nella sua interezza, cioè tutta la sostanza dell'oggetto. L'oggetto viene trasformato a partire da sé, dall'interno, e rappresentato in sé, di qui il nome di *self-axe*, preferibile ad "asse del Sé" o "auto-asse", che suonerebbero male. La trasformazione, che sembra un gioco di prestigio geometrico, si riferisce invece a un'esperienza tanto visiva quanto tattile, o all'esperienza dell'attraversamento del nodo, senza alcuna nozione preconcetta di ciò che esso è come oggetto. La geometria illustra in modo originale quanto sia arduo definire la realtà e presenta un modo per accedere a un'altra dimensione.

Questa nuova dimensione, che nella geometria moderna è un'aggiunta, si può scoprire percorrendo il nodo e si manifesta nella duplicità del nodo e della corda. Così il meandro non costituisce precisamente il filo dispiegato, ma un cammino immateriale, una specie di spettro del filo che conserva la memoria della sua sostanza e appare come una struttura relativa che indica una via esistente in un'altra dimensione nodale. Non si riesce a capire se si tratti di una dimensione mentale, artificiosa, o se sia reale e corrisponda a un fenomeno concreto. Si giunge pertanto a una soluzione equivalente a quella proposta dalla filosofia induista, secondo cui la libertà è più simile a un filo separato dal nodo, autonomo, che a un nodo sciolto o tagliato. La metafora si basa su un esempio concreto.

Il cammino del Logos, rappresentato dal meandro, esisterebbe anche in un'altra dimensione, che la lingua rappresenta col nodo. Infine, la geometria descrive un fenomeno analogo a quello che ipotizzano i fisici moderni (si veda il capitolo ottavo): «in qualunque momento si operi una scelta, l'universo si scinde in diverse branche».

Analizzando il diagramma della figura 26, si nota che non solo ogni incrocio sul nodo viene rappresentato due volte ma che lo stesso avviene per ciascuno spazio delimitato dalla corda (tranne la zona centrale D). Pertanto, il labirinto offre una rappresentazione dualistica dell'universo nodale. In ciò, potremmo scorgere il motivo occulto per cui Giano bifronte, il Dio delle porte e dei passaggi

mento sarebbe pertanto la base su cui si fondano tutti gli altri raddoppiamenti finora rilevati nell'interpretazione mitologica (vita e morte, coscienza ed essere).

Si può allora immaginare in che modo il pensiero primitivo abbia assimilato questa geometria, considerandola un modello per la scoperta del Sé nella concezione totemistica, cioè in un sistema in cui la natura umana è duplice (animale e spirituale) e l'anima, o spirito, occupa due posti, uno in gestazione all'interno del corpo umano e l'altro all'esterno, nell'animale totemico, dove manifesta un potere particolare. Il Minotauro, che assomma in sé le due nature in modo indivisibile, come in un nodo inestricabile, incarna il principio opposto: la sua esistenza sopprime la dimensione intermedia occupata dallo spazio e la sua anima assimila il superuomo a un mostro.

Tale sdoppiamento della corda, con un procedimento a prima vista affine solo alla geometria, sembra semplice e al contempo mistificante, per quanto di ardua comprensione. In esso, il concetto di struttura sembra assumere un nuovo significato, più ampio, e siamo costretti a riconsiderare il ruolo svolto da un osservatore che è anche creatore di ciò che osserva. Non si tratta solo di una struttura in trasformazione, ma anche della natura delle cose unite dalla struttura in via di mutamento. La geometria che abbiamo appena iniziato a presentare non è solamente un modo per svelare una struttura, ma corrisponde anche a una maniera di percepire e a una presa di coscienza. È proprio in relazione a questo aspetto che il mito sostituirebbe la geometria, pur riferendosi a essa.

Dal punto di vista psicologico, è interessante notare come il diagramma che abbiamo tracciato sia identico a quello proiettato da una formica che vive in un universo simile a un nodo, se questa pensasse come un astronomo primitivo che cerchi di capire la struttura del mondo in cui si trova. (Peraltro, la formica potrebbe essere la medesima usata da Dedalo per far passare il filo attraverso la littorina, compiendo così un'opera simile a quella di Teseo). Immaginiamo un nodo a livello tridimensionale, invisibile, e una fila di altre formiche che seguono il tracciato del filo. La formica, come l'uomo primitivo con pochi mezzi per comprendere la forma e il movimento della terra, non riesce a intuire subito la forma del nodo invisibile in cui si muove. Può solo notare che, dopo un lungo giro, ritorna al luogo di partenza, che aveva segnato. Inoltre, non

riesce a immaginare che le altre formiche incontrate sul cammino seguono il suo stesso filo nel medesimo spazio. Anche se incrocia o supera un altro insetto, essa non può sapere se si tratta di uno di quelli la cui traiettoria ha individuato nello spazio: per la formica, il cammino degli altri insetti è analogo a quello degli astri, o degli dèi e degli angeli, così come viene descritto nei miti. Analogamente agli uomini, essa finisce per tracciare il diagramma di un nodo toro per rappresentare il mondo che percepisce coi sensi. A livello mentale, la formica vivrà nel mondo dualistico del diagramma e proietterà ogni zona del suo universo in due diversi regni; in tale cosmo, gli insetti, gli astri e gli dèi si incontreranno misteriosamente e divideranno in modo arcano la loro vita gli uni con gli altri. La sua mentalità sarà simile a quella espressa dagli uomini nel mito.

Gli scienziati hanno da tempo corretto l'errore commesso dalla formica, ma forse hanno compiuto lo sbaglio inverso. Se ammettiamo che il nodo è costituito sia da un sistema di rapporti che da una corda, ci si può chiedere se uno sdoppiamento simile a quello evidenziato nel nostro schema non si produca davvero in natura e non giochi un ruolo nella duplicazione del DNA, nel mondo delle particelle infinitesimali o perfino nel linguaggio e nell'inconscio¹.

I quipu e i nodi a quattro incroci

Sarà utile verificare se la trasformazione può applicarsi anche a nodi più complessi, ossia se si genera sempre un meandro che non si interseca. Si può agevolmente adattare il metodo ai nodi che compongono i tradizionali *quipu* degli Inca. Nella misura in cui i nodi si fanno più complessi, il meandro assume circonvoluzioni più complicate (figura 27).

Tuttavia, quando si vuole fare una mappa dei nodi con quattro incroci, o con un numero pari, sorgono alcune difficoltà (figura 28), che è possibile aggirare torcendo il nodo sicché presenti un falso incrocio aggiuntivo (da segnalare come tale). Dal momento che è possibile derivare tutti i nodi da una combinazione di nodi

¹ Via via che prende forma una soluzione, si trovano collegate fra loro numerose chiavi di lettura, apparentemente non geometriche, presenti nei miti. Per esempio, si può notare che il filo trasformato in *self-axe* è paragonabile al rametto centrale, su cui si incrociano i fucelli, del ramo d'oro che Enea usa come passaporto. Simmetricamente, peraltro, i fili intrecciati del meandro e dell'asse possono suggerire il caduceo di Ermete, la guida delle anime.

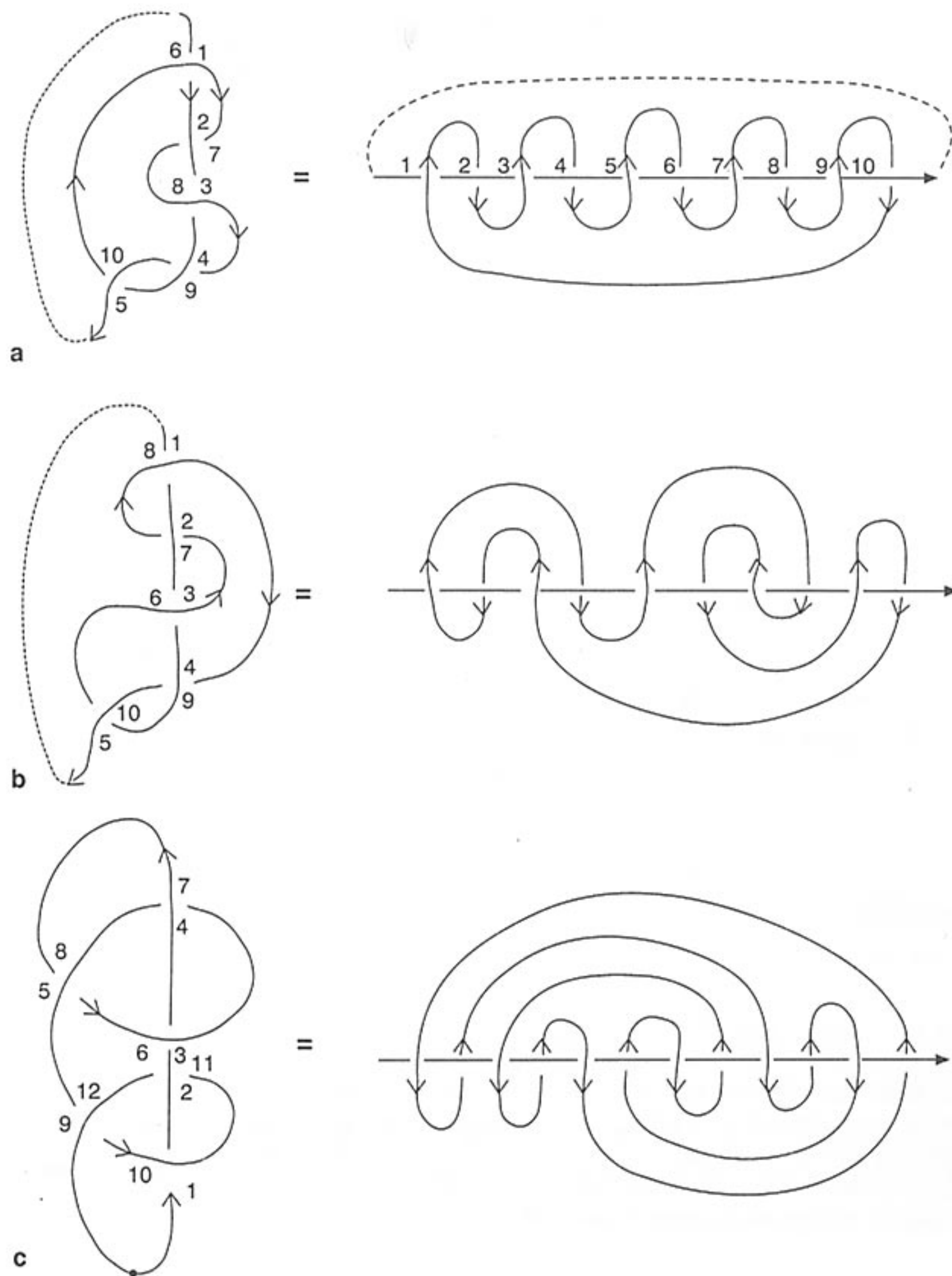


Figura 27 - Carta dei nodi quipu.

più semplici, si suppone che, sapendo come distorcere il nodo – o disporre di esso – questo metodo sia applicabile a ogni nodo. In effetti, più il nodo si complica e più difficile diventa la soluzione, ma noi non dovremo analizzare un nodo così complesso per trovare la via del labirinto.

«[...] Si può spiegare la differenza fra i nodi a tre e a quattro incroci in termini di torsioni della corda che compone il nodo. Vi è un indice diverso nell'equazione: $N \text{ anelli} = N \text{ ripiegamenti} + N \text{ torsioni}$.» (“Super Coiled DNA”, in *Scientific American*, luglio 1980)

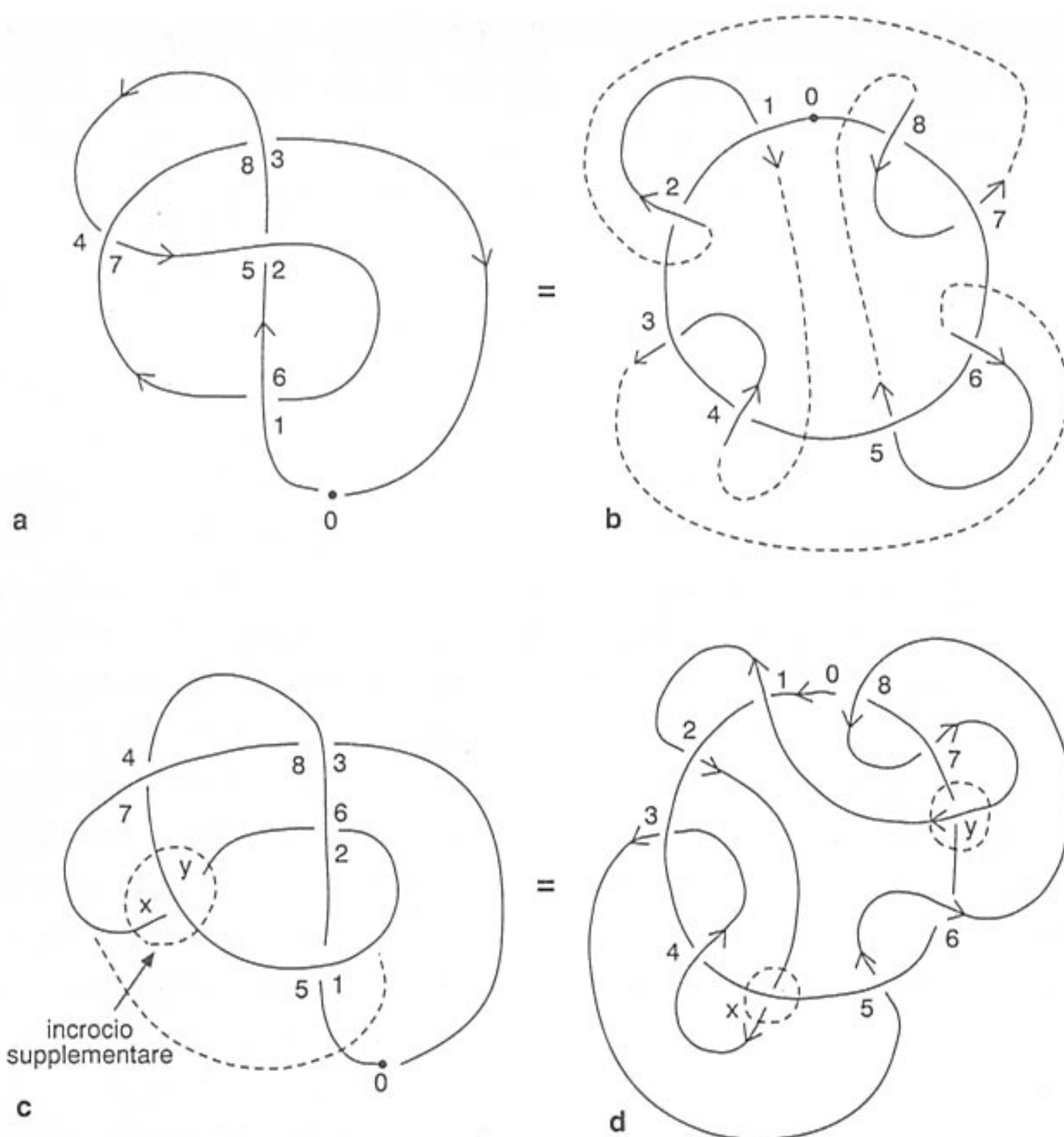


Figura 28 - Il nodo a quattro incroci; per ottenere un meandro che non presenti incroci supplementari con il *self-axe*, si rovescia un anello del nodo, che diventa un falso nodo, incrociato cinque volte. Così si ottiene un nodo toro la cui configurazione corrisponde a un vero nodo incrociato cinque volte. L'unica differenza è nel modo in cui si sovrappongono le corde. (a) Il nodo incrociato quattro volte. (b) Non è possibile disegnare il meandro senza incrociare di nuovo quattro volte il *self-axe*. (c) Il nodo incrociato quattro volte. (d) Il meandro non si incrocia più.

Si ottiene la via del labirinto partendo da un nodo di cravatta

Esiste un nodo che, trasformato, genera lo stesso meandro del cammino labirintico (figura 29)?

La via all'interno del labirinto forma sette anelli attorno a un centro; pertanto, noi dobbiamo applicare la trasformazione di Arianna a un nodo a sette incroci. Curiosamente, il nodo classico alla cravatta soddisfa queste condizioni, e il nodo intrecciato dietro il collo della sacerdotessa di Cnosso o quello di Iside addossato alla colonna Djed possono evocare un nodo equivalente. Quando indossiamo una cravatta, il nostro collo o la colonna vertebrale sosti-

tuirebbero quindi la colonna di Osiride ed è l'uomo stesso a prendere il posto del nome proprio o del Logos situato in mezzo all'anello formato dal nodo. Un altro nodo effettivamente incrociato sette volte, con due torsioni supplementari, è il *Pal-Be-ü* tibetano, o nodo dell'eternità, che secondo la tradizione apparve sulle mani del Buddha (figura 30).

Tuttavia, in realtà quello della cravatta è un falso nodo: si tratta di un nodo semplice a tre incroci (che evoca un principio trinitario) di cui due anelli si compenetrano per formare un intreccio simile a un nodo a quattro incroci. Questo tipo di nodo può assumere un significato particolare ma, sebbene la configurazione del meandro così ottenuto sia la stessa, si è mutato l'ordine di sovrapposizione della corda a scopo di semplificazione e per lavorare con un nodo vero (figura 31).

Con lo stesso procedimento utilizzato in precedenza, si ottiene un meandro più complesso con caratteristiche labirintiche, benché ancora diverso dal disegno a cui vogliamo giungere (figura 32). Se però esaminiamo il nuovo nodo toro, possiamo notare che esso presenta un asse di simmetria e che ogni spazio creato dal nodo piano è rappresentato due volte, tranne che nello spazio E.

Se pieghiamo e incrociamo il cerchio del *self-axe* così che descri-

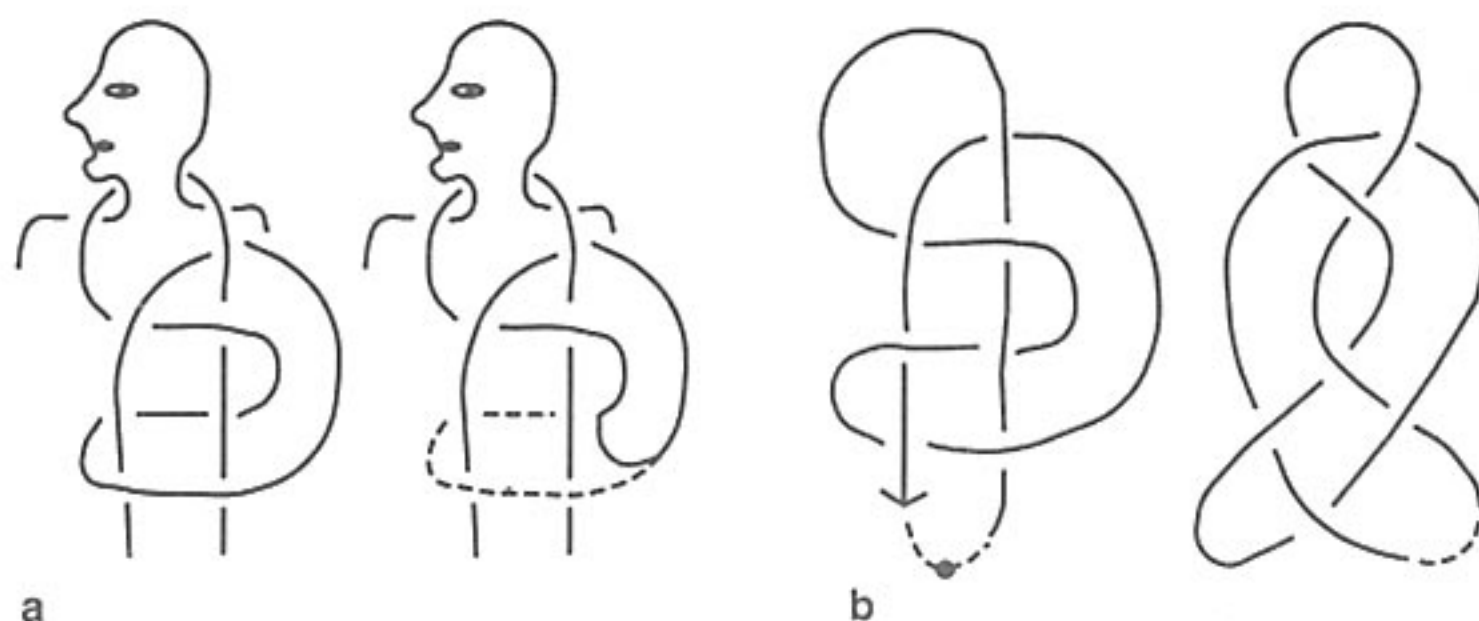


Figura 31 - (a) Il vero nodo di cravatta. (b) Il nodo utilizzato.

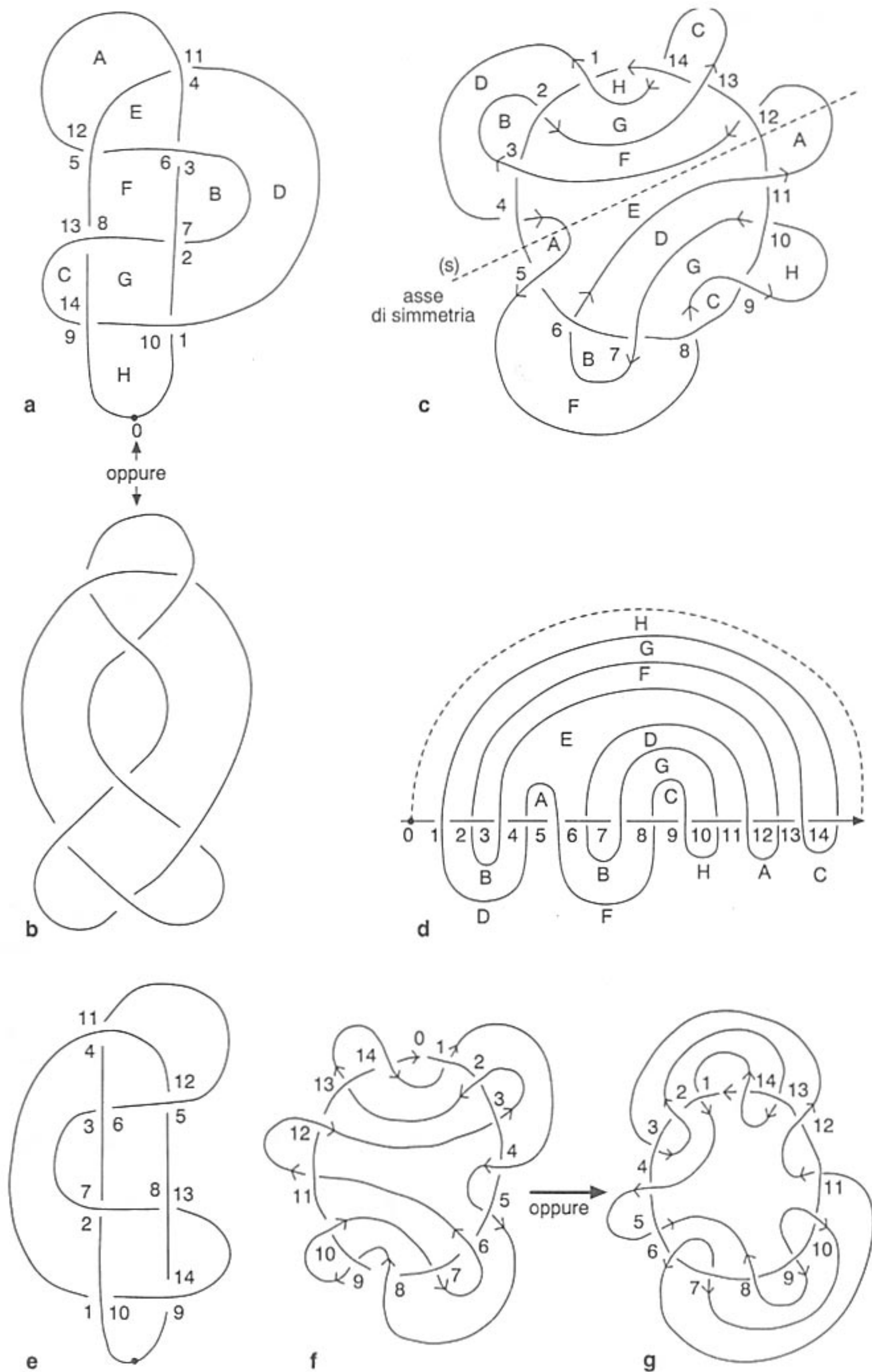


Figura 32 - La mappa dei nodi di cravatta. (a)-(b) Il nodo di cravatta modificato: i numeri corrispondono agli incroci e le lettere agli spazi. (c) Il nodo toro e il suo asse di simmetria. (d) Il meandro. (e) Il nodo rovesciato. (f)-(g) Il nodo toro quando è rovesciato.

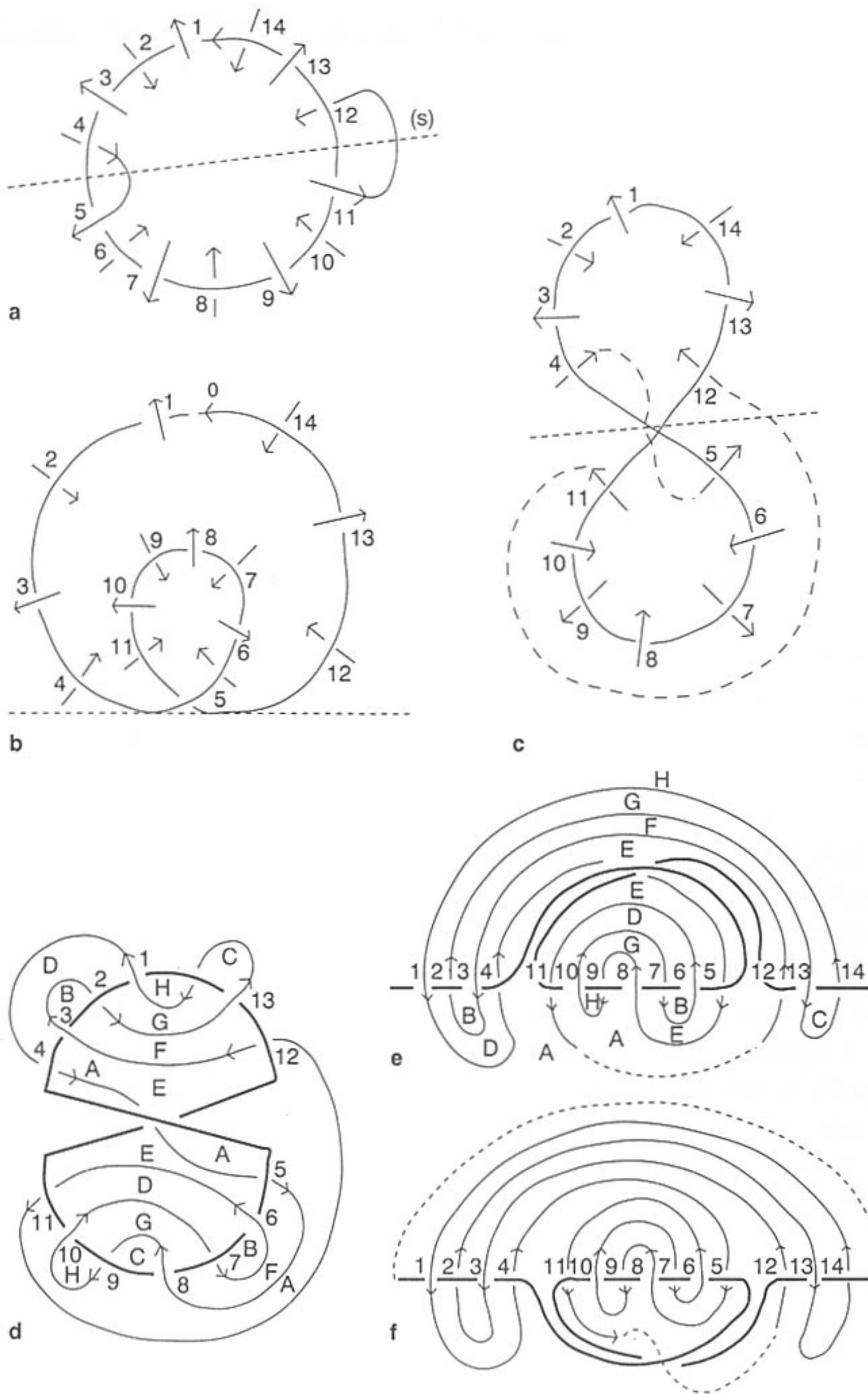


Figura 33 - L'incrocio del nodo toro. È possibile distorcere il *self-axe* lungo l'asse di simmetria (b) o perfino rovesciarlo (c); nel secondo caso esso incrocia il meandro là dove si spezza; è questo pertanto che conviene utilizzare per rappresentare il meandro nel percorso labirintico. (e) La via del meandro diviene la stessa del cammino labirintico. (f) Lo stesso cammino senza incrocio aggiuntivo quando si spezza il meandro.

va un otto lungo il nuovo asse di simmetria, tutti gli spazi vengono raddoppiati e si ottiene l'esatta configurazione del cammino labirintico (figura 33).

Pertanto, possiamo concludere che la via del labirinto deriva da una certa trasformazione del nodo di cravatta. Abbiamo anche scoperto una nuova polarità che corrisponde a quelle espresse nei miti: il filo, che è la parte solida del nodo, diventa il vuoto o il cammino entro le mura del labirinto.

Significato dell'incrocio

Più avanti analizzeremo i motivi logici e matematici che sottendono alla torsione o all'incrocio geometrico del *self-axe*. Per ora, come dei bravi archeologi o investigatori che cercano di mettere insieme i pezzi del *puzzle*, bisogna scandagliare le figure geometriche e i simboli che esse possono rappresentare. Mentre scopriamo la geometria del labirinto, ogni fase ed elemento delle figure devono essere ritenuti come fonte di un simbolo che si rischia di ritrovare in un diverso contesto ma che infonde nuovo significato alla geometria. Per contro, la geometria ci indicherà più precisamente come i simboli possano ricollegarsi l'uno all'altro. L'antica iconografia suggerisce spesso questo nesso fra i miti e i rituali da una parte e la geometria dall'altra, e le immagini che rappresentano i simboli vengono trasformate, passando dalla figuratività a un segno astratto o geometrico. Così, per quanto attiene al labirinto, abbiamo una serie di sigilli cretesi (cfr. figura 19a) che mostrano la "porta delle corna", ossia l'entrata del labirinto, su cui campeggia un'ascia bipenne che diventa croce diagonale che, a sua volta, suggerisce un incrocio. Questa croce viene poi sostituita da un crocevia di diagonali che collegano cinte rettangolari una dentro l'altra che evocano il recinto labirintico. Altrove, l'ascia diventa un nodo o perfino un folletto alato (cfr. figure 19b e 19c) che non può non far pensare a Dedalo che evade dal labirinto così come il filo sfugge al nodo. In questa maniera, gli elementi della geometria si trovano riuniti ad altri simboli grazie al mutamento dei disegni. Ma questo tipo di trasformazione indica solo delle associazioni e delle affinità senza spiegarle.

Tanto per cominciare, non vi è alcun dubbio che il *self-axe*, al pari del meandro, assume un determinato significato simbolico. Nella rappresentazione verticale, esso può venire associato all'asse

terrestre, alla colonna di Osiride, al bastone di Gilgamesh, al ramo d'oro o al caduceo di Ermete (vale a dire agli strumenti necessari per entrare nel mondo sotterraneo). Come abbiamo notato per la colonna di Osiride – che dapprima è un albero, poi il pilone di un tempio – l'asse non è né immobile né immutabile, e neppure del tutto assimilabile all'oggetto che lo rappresenta. Esso deve apparire in un nuovo aspetto nel suo rapporto con ogni altro simbolo, cioè deve in qualche modo viaggiare, come Osiride, verso tutti gli azimut oppure, il che è lo stesso, cambiare a ogni mutamento di prospettiva. Curvato e ridotto a cerchio, l'asse viene allora associato al cerchione della ruota che rappresenta l'orlo del mondo, il cielo, l'orizzonte, o l'*Uroboros*, la serpe che si mangia la coda e che simboleggia il tempo e l'eterno ritorno. A questo cerchio possiamo aggiungere quello a forma di otto che simboleggia l'infinito e che rappresenta anche il mondo. Inoltre, l'*Uroboros* viene talvolta tracciato in modo simile alla torsione di un nastro di Möbius, a indicare che, per compiersi, il ciclo deve passare attraverso un rovesciamento (figura 34).

Per gli antichi, il concetto di incrocio, torsione o inversione era accomunato a un mescolamento ed era inseparabile dalla nozione del tutto o di ciò che è completo. All'*Ankh*, la croce egizia a forma di nodo, corrisponde la croce diagonale di sant'Andrea inscritta in un cerchio, come se, per trovare il cammino simboleggiato dalla prima croce, fosse necessaria la seconda. La combinazione delle due dava luogo a una croce intermedia, e dinamica, che esprimeva un'inversione o un rovesciamento, come indicato dalla svastica che ritroviamo al centro del labirinto. In Cina, nel segno del Tao dove l'asse e l'orlo del mondo sono rappresentati da una linea continua, il centro dell'asse incurvato è anche il punto in cui si compie, oltre a un mutamento dell'orientamento della curva, il passaggio dallo Yin allo Yang che permette di cogliere il concetto della totalità. In

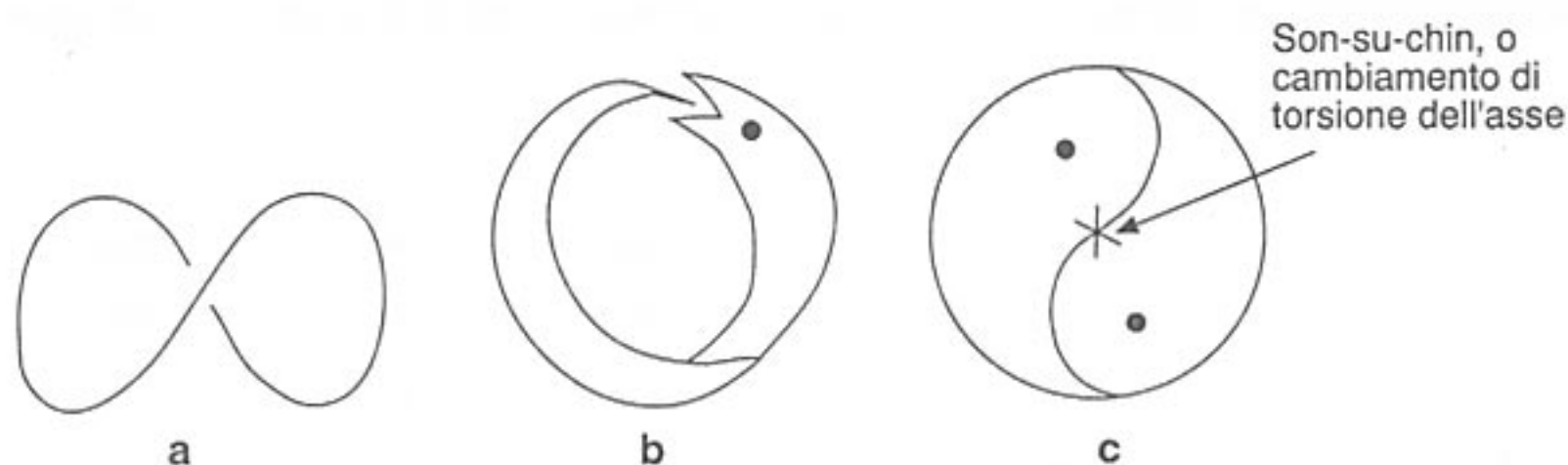


Figura 34 - (a) L'infinito. (b) Uroboros. (c) Il Tao.

quel punto centrale, l'asse subisce una torsione, detta *Son-su-chin*, che non viene evidenziata esplicitamente nel diagramma ma che è essenziale soprattutto nella pratica del Tai-Chi basata su tale segno.

Questa mutazione dei simboli, legata a una danza rudimentale dei segni, non avrebbe alcun senso e non corrisponderebbe al gioco dei tropi nel mito se non richiamasse i sottili legami stabiliti dalla trasformazione geometrica. Così collegata alla geometria, la simbologia in mutazione riflette una specie di algebra che scandaglia il significato profondo dei procedimenti geometrici. Come cercheremo di mostrare, tutto il sistema simbolico si fonda su un incrocio.

Per evocare l'unità del tutto, non si possono costruire, rappresentare e nemmeno ricollegare gli antichi simboli in modo arbitrario, aleatorio o a partire da oggetti percepiti nella loro essenza. Nei simboli vi è sempre uno scambio e un terzo termine che salda le cose fra loro. Come appare evidente nel rapporto fra Horus e Osiride, si tratta sempre di un sole assoluto che dà vita e nutre e che, quando si leva e poi tramonta, nasce e muore per rinascere, vale a dire che esiste una relazione fra luce e tenebre, o della luce nelle tenebre, di un inconscio che può diventare vera coscienza. Come la terra nell'*athanor*, l'energia viene assorbita e trasformata; con l'energia solare in sé, la terra è come la palla di letame sospinta dallo scarabeo sole e contenente l'uovo da cui rinascerà.

I simboli non descrivono l'apparente movimento del sole né il movimento reale della terra attorno a esso, ma l'interazione fra i due movimenti. Si tratta di un passaggio, di un'inversione, di un incrocio che è un chiasma, di una traversata che conduce al lato nascosto delle cose e quindi al tutto. Se il cerchio rappresenta l'insieme infinito delle direzioni e l'asse del mondo implica un'unità totale, il chiasma o l'incrocio rappresentano l'incontro dei vari mondi o regni, incontro senza il quale non è possibile alcuna unità; l'incrocio è il simbolo di una regione dove si fondono i diversi regni.

Ne *Il mulino di Amleto*, Georges Santayana afferma che non bisogna confondere la terra mitica con la terra come la consideriamo noi:

«In senso generale, la terra era il piano ideale dispiegato sull'eclittica. In senso più specifico, "la terra arida" era il piano ideale che attraversava l'equatore celeste [...] La "terra piatta" non corrisponde assolutamente alle elucubrazioni dei fanatici della Terrapiatta [...] che, sotto l'aspetto di monaci o predicatori, tormentavano Colombo. Per gli antichi, la "vera terra", o mondo abitato, non denotava in alcun modo il nostro geoide: tale nome si applicava alla fascia dello zodiaco, dodici gradi a destra e a sinistra dell'eclittica e al cammino dei "veri abitanti" di questo mondo, cioè i pianeti». (G. Santayana, *Il mulino di Amleto*)

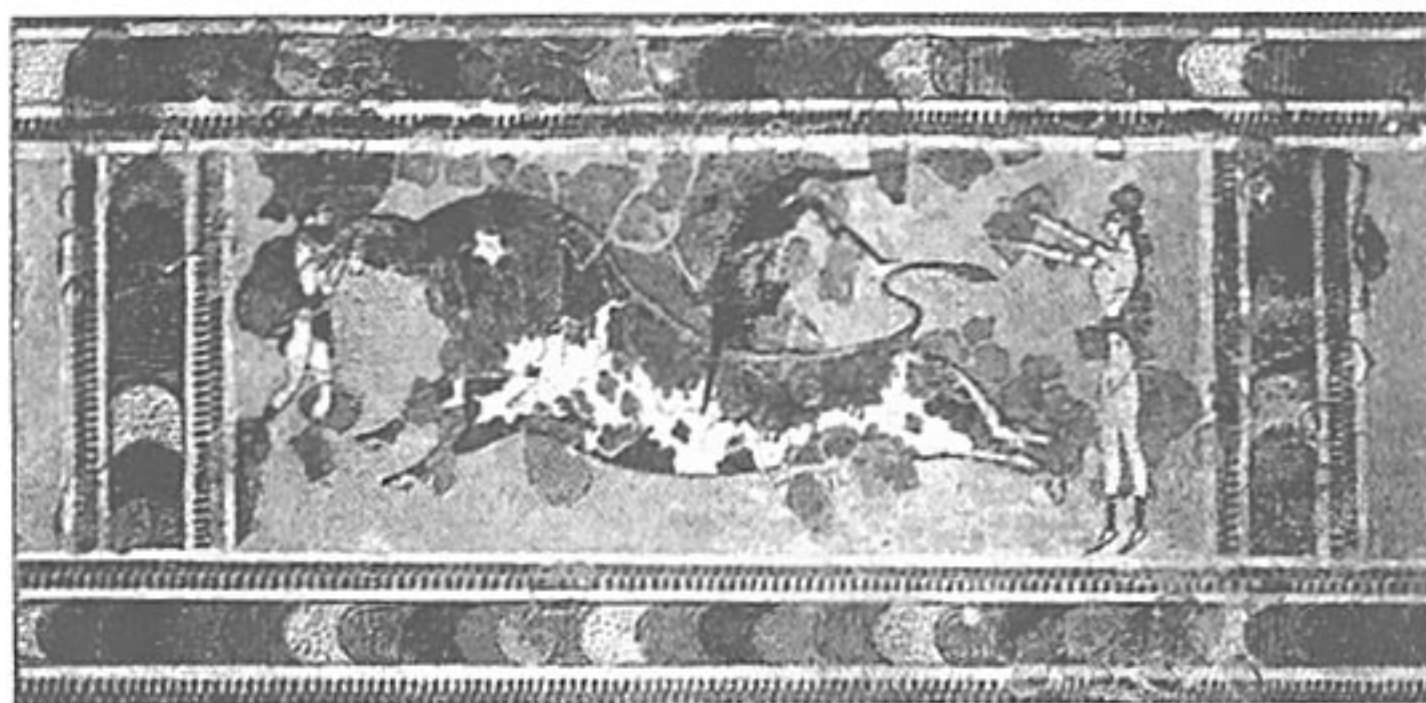


Figura 35 - Il volteggio sulla groppa del toro (Palazzo di Cnosso). La piroetta si associa a una giravolta. L'affresco è ornato con dischi sovrapposti che rappresentano le fasi lunari. Secondo Herbinge, esso fungerebbe da calendario, da leggere in modo labirintico, seguendo direzioni diagonali.

Se, invece di considerare ogni simbolo come rappresentazione di un preciso oggetto, si analizza il senso implicito che assume nell'intero sistema simbolico, esso evoca il tutto, una connessione e un'inversione che riguardano l'uomo. Anche la realizzazione o il possibile risveglio dell'uomo vengono ritenuti un passaggio e un rovesciamento.

In termini di potenziale evoluzione, la struttura interna dell'uomo è vista come senso rovesciato e il suo risveglio corrisponde a una piroetta che restaura questa struttura, cioè il passaggio dall'egocentrismo a un centrismo basato sul vero "Io"; per dirla in altro modo, il passaggio dal geocentrismo all'eliocentrismo. Se il risveglio, o trasformazione, dell'eroe nel labirinto è una piroetta dell'uomo inconscio, esso deve corrispondere a, o essere causato da, un'altra torsione che trasforma il cammino del labirinto.

Figurativamente, anche l'affresco del palazzo di Cnosso in cui si rappresenta il volteggio fra le corna taurine suggerisce lo stesso rovesciamento accompagnato da una torsione (figura 35). Le tre posizioni dell'acrobata che termina la sua piroetta di fronte alla coda del toro non descrivono soltanto la giravolta ma anche un voltafaccia che corrisponde al modo in cui, incrociandolo, abbiamo rovesciato il nodo toro.

Se tale affresco rievoca una tauromachia rituale, il bordo in cui sono rappresentate le fasi della luna è stato interpretato da Herbinge² come un calendario da leggersi in maniera labirintica, facendo

² C.F. Herbinge, *The Thread of Ariadne*.



Figura 36 - Come Geb, la terra, l'uomo si concepisce da solo nella sua anima, nel suo cielo.

cioè dei salti secondo le diagonali della figura. Allora, anche la piroetta dell'acrobata al centro dell'affresco assume un significato cosmico e astronomico. Essa simboleggia il sole che varca la porta delle corna, cioè che scende nel mondo sotterraneo, o nel labirinto, prima di rinascere (e ciò giustifica il mutamento di colore dell'acrobata). Ma può inoltre evocare la piroetta della psiche umana che consente all'uomo di accedere alla vera coscienza e alla rinascita, a una *vita nuova*³.

Dal punto di vista meramente astronomico, tale torsione può corrispondere anche al rovesciamento dei poli terrestri che, secondo Bellamy e Allan⁴, appare sull'antico calendario del portico di Tiahuanaco, in Perù, anch'esso dotato di caratteri labirintici. Secondo Velikovsky, tale inversione dei poli ha avuto effettivamente luogo a causa di un cataclisma provocato dalla collisione della terra con una seconda luna scomparsa dopo lo scontro.

All'affresco cretese corrisponde un affresco egizio in cui si nota una situazione simile, ma rovesciata (figura 36). In questo caso, è il corpo di Geb, la terra, talvolta detta toro di Nut, il cielo, che sembra ribaltarsi, rovesciandosi sotto la volta celeste, qui rappresentata da una donna ma più spesso dipinta come una vacca. Sul papiro si legge che, al pari di Geb, l'uomo concepisce se stesso nella sua anima (il cielo)⁵. Il fallo di Geb in erezione suggerisce l'esistenza di un asse o di una colonna che collega la terra al cielo; in realtà, esso può venire rimpiazzato da Shu, lo spazio che sostiene il cielo (figura 37); si può pertanto supporre che la capriola di Geb sia applica-

³ In italiano nel testo originale (N.d.T.).

⁴ Bellamy e Allan, *The Calendar of Tiahuanaco*.

⁵ B. Reed, *Rebel in the Soul*.



Figura 37 - L'intelletto (Ka), rappresentato da Shu, separa la terra (Geb) dal cielo (Nut).

bile anche a questo asse: la qual cosa vuol dire che, geometricamente, l'asse è rovesciato. Il raffronto fra le due immagini, quella cretese e quella egizia, illustra ulteriormente come la composizione figurativa possa essere invertita conservando un'equivalenza di senso, il che evoca una relatività dei punti di vista che corrisponde a una prospettiva globale.

È interessante notare che tale incrocio non trova il suo equivalente solamente nell'evento concreto di una catastrofe cosmica in cui si sarebbe capovolta la terra, ma che esso si presenta tangibilmente nel chiasma dei nervi ottici oltre che in certi processi fondamentali di morfogenesi⁶ (figura 38). Così, l'uomo stesso è effettivamente incrociato o per lo meno porta in sé la traccia di una concreta intersecazione che, tradizionalmente, deve ripetere in un altro piano per accedere al centro assoluto del suo universo.

Tuttavia, ciò che appare rilevante è il fatto che, all'origine, la croce associata a un'inversione, a una conversione o un attraversamento non è una struttura statica ma corrisponde a un processo dinamico.

Come la croce dai bracci piegati e intrecciati che forma il muro del labirinto, la *svastica* evoca la perfetta e sottile sintesi di due significati apparentemente opposti: un centro assoluto, definito dall'incontro delle direzioni orizzontali e verticali, e l'inversione equivalente a un attraversamento.

Il centro viene indicato da un chiasma; l'incrocio e l'esplorazione di vari campi, rappresentati dalla croce con un movimento vortico-

⁶ Cfr. R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse* (ed. it. *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi).

Figura 38 - (a) Unione di due cromosomi con la fusione di due energidi. Il cromosoma C₂ cattura il cromosoma C per effetto di un *crossing-over*. (b) Tappe successive di gastrulazione nei vertebrati, interpretata mediante rotazione della sfera endodermica.

so, o con il cammino labirintico, implicano la varietà delle esperienze e dei punti di vista che, a loro volta, evocano la diversità delle immagini che simboleggiano l'asse verticale. Questo asse, l'*axis mundi*, viene in effetti rappresentato da moltissimi oggetti: una montagna cosmica, un albero, una fortezza, un altare, un paletto o un cocchiere, un tappo che può trattenere il diluvio, un pilastro o un perno, il *soma* ottenuto col mescolamento dell'oceano la cui schiuma si innalza come una colonna... Tuttavia, si può curiosamente sostituire questo asse con un vascello o un vaso (un calice) il cui significato sembra contrapposto ma che è proprio il simbolo della comunicazione fra diversi regni:

«[...] Il termine inglese *vessel* denota sia un veicolo sia il recipiente per un liquido [...] Funzionando come un *axis mundi*, il vascello offre un contatto controllabile col caos simboleggiato dal liquido. Il veicolo su cui si viaggia trasporta la cultura nello spazio fluido, senza confini. [...] L'ordine dello spazio stabilito dai viaggi degli eroi e la conoscenza del mondo così acquisita non sono limitati da un'ascesa o una discesa lungo un cammino prefissato. Il movimento eroico e creativo che stabilisce l'ordine entro i suoi limiti è stato imitato dai nostri antenati e continua a essere riprodotto dai pellegrini, dai viaggiatori e dagli avventurieri. [...] L'immagine dell'*axis mundi* come *vessel* rafforza l'intrinseco nesso semantico fra il viaggio verso ogni regno dell'universo e la convergenza di diverse forme dell'essere appartenenti a differenti piani dell'universo [...] La bevanda e il controllo sul viaggio sono ambedue strategie simboliche per evitare un potenziale caos che minaccia di soffocare un'esperienza articolata, permettendo al contempo di acquisire la conoscenza delle forme di esistenza in altri regni». (L.E. Sullivan, *op. cit.*)

Le immagini intagliate sugli anelli di pietra cretesi di Minosse e di Nestore (figure 39-41) illustrano perfettamente i due aspetti complementari dell'attraversamento su un vascello e dell'asse del mondo rappresentato dal tronco di un albero i cui rami formano una croce. Per inciso, si può dire che tale anello viene menzionato



Figura 39 - Intagli sull'anello di Minosse (XVI sec. a.C.). Il passaggio della dea da un santuario all'altro attraverso un vasto mare. Sul vascello e sul santuario a sinistra è possibile riconoscere la porta delle corna che rappresenta l'accesso al labirinto. Si può tradurre così il messaggio: l'incrocio cambia l'entrata del labirinto.

anche all'interno del mito: Minosse, dubitando che Teseo fosse davvero figlio di Poseidone e quindi da questi protetto, gettò l'anello in mare, come provocazione. Teseo si tuffò senza esitare e ripescò l'anello. Così, il mito completa la crociera di Teseo verso Creta, quella orizzontale, con la discesa verticale, simile a quella incisa sull'anello (figura 39), nelle profondità insondabili del caos rappresentato dall'elemento liquido. I due viaggi formano nuovamente una croce. Inoltre, se tale traversata o discesa nell'elemento liquido equivale a un incrocio, questo evento può segnalare che l'anello gettato da Minosse nel mare è incrociato, oppure che assume lo stesso significato dell'anello di Nestore (figure 40 e 41) o ancora estendendo l'analogia, che geometricamente l'anello del nodo toro



Figura 40 - L'anello di Nestore. La croce è rappresentata da un albero. Secondo Evans, l'anello descrive l'oltretomba minoico. «L'effetto evoca dapprima i quattro fiumi del Paradiso, o il corso d'acqua tre volte ramificato nel campo di Ialû nell'isola dei Benedetti».



Figura 41 - Affresco che riproduce l'intaglio sull'anello di Nestore.

deve essere incrociato. Non è possibile definire consapevolmente il messaggio, ma può darsi che esso venga prodotto da una trasformazione e un incrocio di codici del tutto coerenti.

Si potrebbe ritenere che il simbolo (vascello + vaso) e la traversata del mare corrispondano solo all'asse orizzontale della croce mentre l'asse del mondo corrisponderebbe a quello verticale. Ciononostante, tutto si svolge come se la croce vorticasse continuamente per effetto di uno scambio o di una dialettica: talora essa è in diagonale, altre volte in verticale, e gli assi si scambiano il ruolo. Come se il viaggio e l'esplorazione conducessero a un incontro con esseri appartenenti ad altri mondi, facesse scoprire una dimensione spirituale e permettesse di salire una scala; e come se, reciprocamente, l'accesso alla dimensione verticale concedesse poteri in questo mondo e, nel corso del viaggio, l'albero della nave divenisse la prua, il pilastro la spada volteggiante che trancia la sfera del tutto o che serve a conquistare la coppa del Graal, l'albero il cannello della pipa dei Sioux, o il serpente, o il Nilo che nutre il mare, il flauto ecc.:

«L'intercambiabilità [...] e l'arricchimento delle immagini significative del centro contribuiscono all'edificazione di un universo simbolico. L'elaborazione dei simboli favorisce la sacralità, il potere e il senso della realtà che si scopre al centro [...] Ciò consente la costruzione di un sistema del mondo». (L.E. Sullivan, *op. cit.*)

Appare ora chiaro che il centro non deve essere considerato un luogo preciso in uno spazio euclideo, ma che esso corrisponde a uno spazio dinamico e multiforme che associa stati ontologici e dimensioni fisiche. Il centro è un'immagine simbolica di quello che appare come reale, essenziale e conoscibile nello spazio.

«L'ambivalenza [...] del centro serve a unire i piani dell'essere, ma allo stesso tempo le immagini sono segni visibili che misurano l'abisso che separa i vari campi [...] Il viaggio verso il centro, il raggiungimento di un altro stato esistenziale, è un compito pericoloso che richiede una completa trasformazione del nostro essere spirituale [...] In tutte le dimensioni spaziali, il significato del simbolismo del centro del mondo fa risaltare che il nucleo dell'esistenza consiste in un'esperienza e una qualità dell'essere diverse da quelle che si trovano nel mondo ordinario. Paradossalmente, la realtà dell'universo deriva dall'unione al centro delle varie qualità dell'essere.» (L.E. Sullivan, *op. cit.*)

Tuttavia, l'ambivalenza non si limita al centro poiché per definirlo e costruire un mondo che si riflette in sé occorre anche tracciare i confini di questo mondo.

Nella mitologia, vi è una specie di identità fra centro e periferia; ciò che è marginale esprime in modo alternativo i valori centrali e tutti gli elementi che servono a mediare sono ugualmente associati al centro.

«Il rapporto fra la circonferenza e il centro del cerchio è intrinseco, come se la forma circolare fosse prodotta da un'ondulazione creata da un oggetto gettato in acqua. Solamente il tempo segna la differenza fra il centro e la sua espressione periferica. Si tratta di momenti distinti all'interno di una dialettica. [...] Nell'universo dei Varao, si compiono i viaggi fra le zone cosmiche e i punti cardinali o intermedi per mezzo di corde, di ponti e di passaggi di transito che conducono all'esterno partendo dal centro terrestre o da uno zenit al centro del cielo.» (*Ibid.*)

Tale intercambiabilità delle immagini legata a un chiasma si esprime perfettamente nel segno del Tao: la periferia diventa l'asse; lo Yang (verticale) nasce dallo Yin (orizzontale), e viceversa, poiché seguendo il tracciato di tale segno si incontrano in tutti gli azimut dei trigrammi che rappresentano, fra le altre cose, le fasi della luna e che, combinati in esagrammi, producono immagini simboliche e opinioni. Questo segno chiarisce anche come tutti i simboli possano ricollegarsi a un concetto della totalità e dello spazio-tempo. Al fine di comprendere come si generano gli esagrammi, occorre immaginare delle linee che bisecano il cerchio o che si uniscono ai trigrammi. Ma bisogna anche tener conto che vi sono dei movi-

menti del Tao, simultanei e contrapposti, che si corrispondono, e due immagini del simbolo simmetriche e complementari che si giustappongono (cfr. figura 34). Allora, se ne deduce che i due simboli sovrapposti producono nuovamente l'immagine proiettata da un nodo semplice che, a sua volta, è possibile convertire in nodo toro (figura 42). Pertanto, rileviamo ancora una volta il collegamento fra un sistema di calcolo, l'antico sistema di scrittura e la geometria del labirinto.

È risaputo che il sistema degli esagrammi sta alla base di un'arte della divinazione. Il segno del Tao e gli esagrammi sono altresì alla base di quella disciplina e di quell'arte del combattimento che è il Tai-Chi; o meglio che era perché, secondo molti maestri, l'essenza di tale antica arte sarebbe del tutto smarrita.

L'allievo del Tai-Chi mima con tutto il suo corpo il movimento dei cieli mentre unisce il suo centro a quello dell'universo e la sua energia all'energia cosmica. Egli indovina e "comprende" con tutto il corpo una precisa situazione nel medesimo tempo in cui si armonizza col Tao.

Questa unità aveva lo scopo di formare un temibile combattente ma anche un saggio e un guaritore, poiché l'energia così accumulata e sviluppata può servire a purificare e rafforzare. In effetti, nella tradizione taoista ogni squilibrio, sia interno sia esterno, corrisponde a un'interruzione della corrente energetica o a un'ostruzione dei canali sottili dove circola l'energia. Questa seppur concisa e sommaria trattazione spiega, sulla base di tale tradizione, come l'antica geometria non servisse soltanto a organizzare un sistema del mondo ma corrispondesse anche a una pratica, a una disciplina e a un'ascesi che dovevano facilitare un'esperienza diretta della possibile unione fra la sottile energia mentale dell'uomo e la sua energia fisica.

Nella trasformazione geometrica del labirinto, l'incrocio si accompagna a un chiasmo e a un'inversione (cfr. figura 33). L'incrocio del *self-axe* si abbina a un rovesciamento dell'anello così otte-

nuto. Esso provoca un'inversione del meandro. L'incrocio è quindi il luogo di frattura del meandro, il che permette di distinguere e di opporre il centro del labirinto alla sua entrata, l'interno all'esterno. Tale frattura corrisponde alla divisione in due del filo che abbiamo già osservato. L'incrocio completa la trasformazione di un cammino che riunisce diversi aspetti polari. Esso allude pertanto a un'inversione del punto di vista o a una *metanoia* che nessun testo saprebbe descrivere.

L'INCROCIO

*«Contro la parola,
il mondo non pacificato
continua a vorticare.
Attorno al centro
della silenziosa parola.»*
Thomas Stearns Eliot

Adesso cercheremo di dimostrare in modo puramente geometrico come l'incrocio del *self-axe* possa produrre un punto di vista globale del nodo e della sua struttura.

Finora, abbiamo analizzato solo una particolare proiezione del nodo, cioè la sua immagine sviluppata su un piano. In un certo senso, ci siamo comportati come i trogloditi del mito platonico che percepivano soltanto l'ombra del mondo, proiettata sul muro della loro caverna. Abbiamo ignorato l'esistenza del nodo tridimensionale che è possibile manipolare e rovesciare, che può trasformarsi unendosi a ogni specie di configurazione e che si presenta in modi diversi se gli giriamo attorno o lo attraversiamo. L'incrocio del *self-axe* ci servirà per avere una visione completa del nodo e una sintesi di tutti i suoi aspetti e sfaccettature.

Ma chiariamo in che modo si può giungere a tale risultato: quando il *self-axe* è incrociato, il meandro presenta due aspetti facilmente identificabili (cfr. figura 33d); nel primo, la metà superiore resta invariata, e nel secondo, la metà inferiore presenta esattamente lo stesso aspetto del meandro ottenuto disegnando il nodo rovesciato (cfr. figura 32b).

Ciò significa che nel punto di incrocio del *self-axe* abbiamo cambiato prospettiva e siamo passati dall'altra parte del nodo, ovvero, il che è la stessa cosa, che nel corso della nostra osservazione, il nodo si è rovesciato e ha presentato il suo inverso. (Si noti l'equivalenza con quanto abbiamo detto a proposito del mito circa il movimento apparente del sole e il movimento reale della terra).

Il labirinto presenta quindi una sintesi dei punti di vista sul nodo. Esso comprende anche il movimento o il percorso con cui l'osservatore assume le varie prospettive, e rappresenta sia la struttura del nodo sia il movimento circolare attorno a esso (o un suo movi-

mento di rotazione). Le due rappresentazioni sono inseparabili. Il modo di percepire modifica la natura di ciò che viene percepito ed è compreso in quanto percepiamo come realtà. (Questa verità può essere messa in rapporto con la più importante nozione della meccanica quantistica: la condizione di un oggetto è determinata dall'atto di percezione dell'osservatore e la natura di colui che guarda determina la condizione dell'oggetto)¹. Come nel mito, la realtà si trova negli aspetti complementari e contraddittori percepiti contemporaneamente. La geometria rivela che il centro mitico del mondo o del labirinto è raggiungibile solo grazie a questa realtà. Il centro è scoperto durante un'esplorazione che fa parte integrante della costruzione.

Allorché il nodo tridimensionale viene fatto ruotare davanti all'osservatore (o quando questi ruota attorno al nodo), appaiono nuovi e multipli incroci e la loro posizione relativa, come quella dei campi determinati dai segmenti della corda, muta continuamente ordine poiché, a seconda del principio geometrico seguito, l'osservatore che traccia il cammino della corda non ne può vedere che un segmento alla volta. Qualora tale rovesciamento fra gli incroci corrisponda, come è stato suggerito, alla permutazione dei simboli e del loro rapporto nei miti e nei riti, si comprende bene perché non è possibile determinare direttamente questo rapporto.

Nei capitoli seguenti presenteremo diversi modi di aggirare e attraversare un nodo, o di rovesciarlo registrandone il movimento. Ciò permetterà di spiegare che, nel disegno finale, saranno riportati solo due incroci supplementari fra il *self-axe* e il meandro, mentre gli altri incroci, che si osservano apparentemente quando il nodo si inverte, in realtà si neutralizzano. Così, sarà possibile dimostrare che l'incrocio del *self-axe* equivale a registrare il movimento del nodo o dell'osservatore.

Tutte le maniere di capovolgere o percorrere un nodo rappresentano vie diverse per creare un centro, o per giungervi, e quindi per trasformare l'uomo. Queste vie possono in parte rappresentare l'invisibile cammino seguito dalla psiche o dal fantasma del defunto, mentre il pellegrino segue il percorso visibile del labirinto. Tali vie devono presentarsi necessariamente anche nel mito. Tutti i percorsi si equivalgono nella misura in cui finiscono per produrre la stessa configurazione del meandro. In tal modo, non si può stabili-

¹ Cfr. L.E. Sullivan, *Icanchus Drum*, Mac Millan Pub. co., 1988.

re a quale particolare via corrisponde lo schema del labirinto. Il significato esatto del cammino nel dedalo resta indeterminato e il simbolo del labirinto non corrisponde a una via o prospettiva unica, ma a un insieme indefinito di vie, voci e prospettive mitologiche. L'incrocio del *self-axe* costituisce una sorta di invariante e di denominatore comune di tutte queste vie. Esso rappresenta ciò che vi è di accomunabile fra diversi modi di rovesciare, distorcere, incrociare e saltare. Questo ci fa capire come mai il mito susciti varie interpretazioni e sia pertanto polisemico. Il mito offre numerose possibili vie ma tutte portano al medesimo risultato e a un unico centro.

Afferrare la struttura del mito è particolarmente arduo perché essa corrisponde sia a una trasformazione geometrica che sdoppia il nodo (e il sistema di relazioni che questo rappresenta), sia a un movimento del nodo o a un percorso attorno a esso (che equivale a un mutamento di rapporti o di punti di vista).

Le dimostrazioni geometriche delle pagine e delle figure che seguono richiedono uno sforzo di comprensione da parte del lettore ma offrono il vantaggio di presentare un'immagine della struttura mitica che sarebbe difficile, quasi impossibile, esprimere soltanto a parole.

Prima interpretazione: girare attorno al nodo o alla corda

Come già menzionato, per guardare il rovescio del nodo l'osservatore deve aggirarlo, oppure può restare nella sua posizione mentre il nodo gli ruota davanti; i due movimenti si equivalgono (figura 43).

Via via che ruota il nodo o l'osservatore, questi vede comparire una serie di incroci e un mutamento delle loro posizioni relative osservate in precedenza, quando il nodo era immobile. Si può sperimentare ciò facendo girare davanti a sé un nodo allentato di filo di ferro. Tale cambiamento dell'ordine degli incroci avviene secondo una sequenza indeterminata e può essere registrato solo col metodo descritto finora.

Semplificando, possiamo immaginare che l'osservatore, come la formica astronoma descritta in precedenza, invece di guardare il nodo standogli di fronte, si situi in un certo posto sul filo mentre fissa lo sguardo su un altro segmento del filo che sta per essere in-

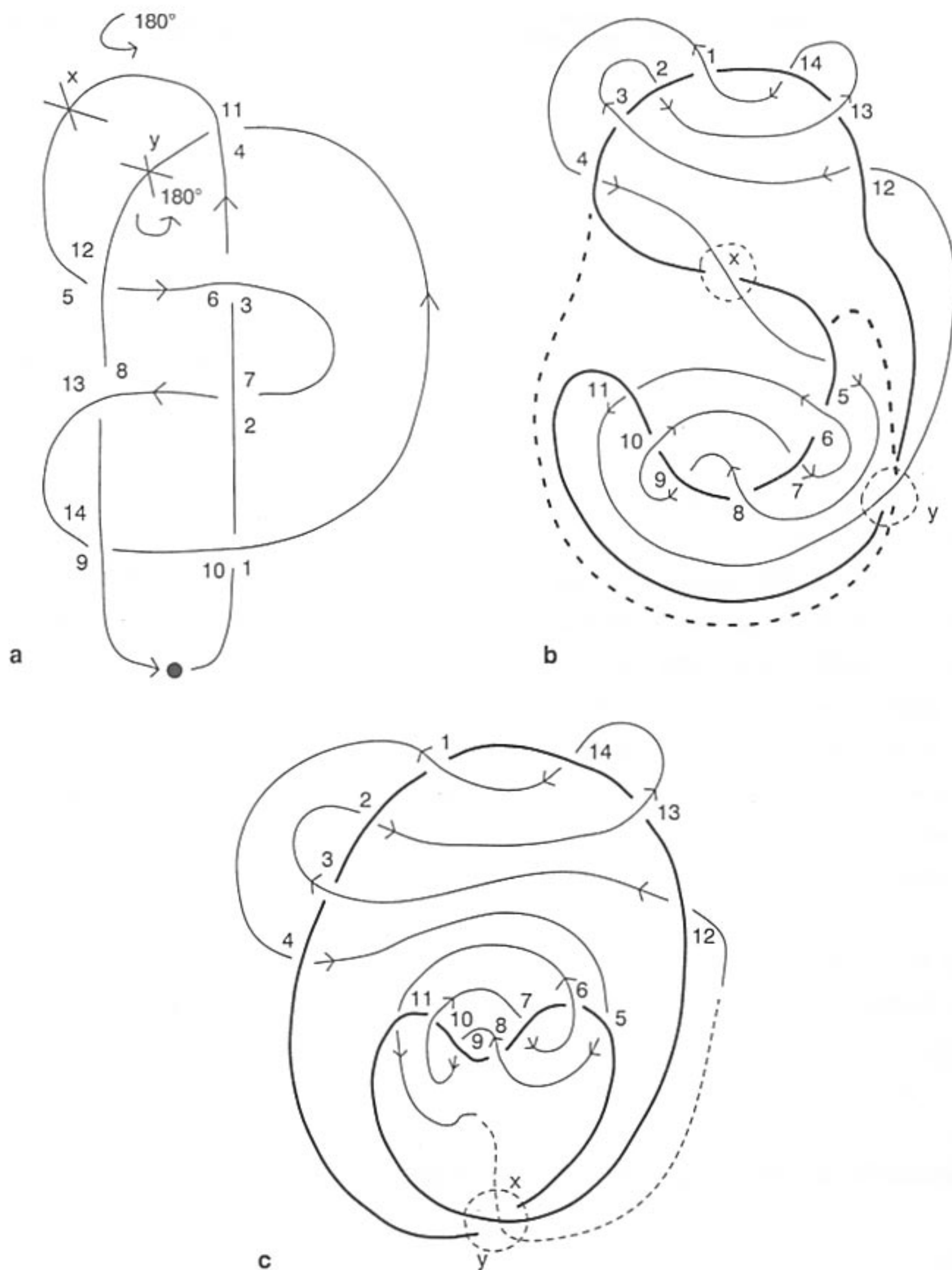


Figura 43 - Prima interpretazione del movimento. (a) Il movimento dell'osservatore attorno alla corda per scrutare l'altro lato del nodo, giunge ai punti x e y. Ogni volta che gira, egli registra un nuovo incrocio fra il segmento della corda su cui si trova e quello che osserva. (b) Il nodo toro corrispondente al movimento dell'osservatore nella figura di sinistra. Il tratteggio rispecchia il rovesciamento della corda che genera la figura successiva. (c) È possibile invertire il *self-axis* così da ottenere un nodo toro che corrisponde al disegno del labirinto. Quindi, i due incroci supplementari sono collocati là dove si incrina il meandro.

crociato (figura 44). A quel punto, l'osservatore decide di trasferirsi dall'altra parte del nodo aggirando di 180 gradi la corda su cui si muove e continuando a fissare l'altro segmento. Mano a mano che

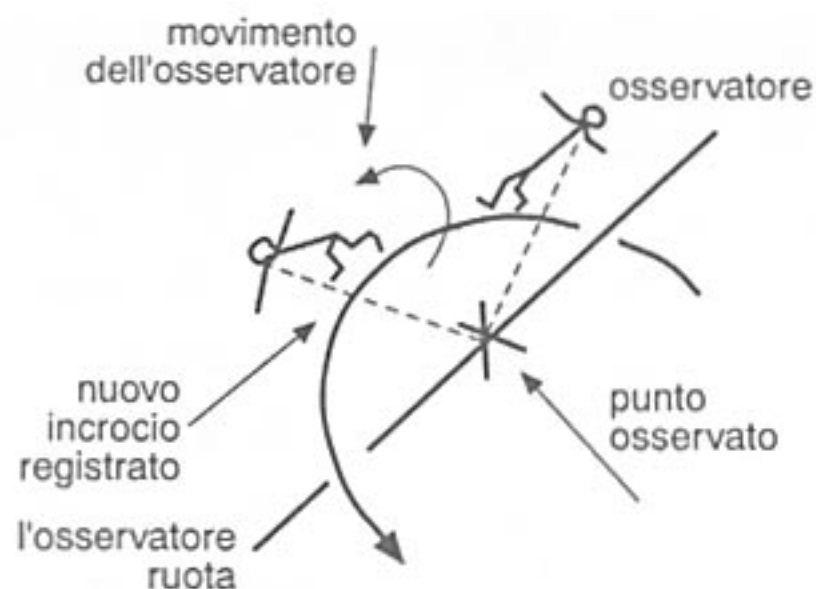


Figura 44 - L'osservatore si muove sul nodo (le linee tratteggiate rappresentano il tracciato dello sguardo).

egli ruota, il tracciato del suo sguardo incrocia la corda su cui si muove, registrando quindi un nuovo incrocio. Sarà l'unico incrocio aggiuntivo registrato in rapporto al mutamento di prospettiva. Il secondo incrocio supplementare sarà registrato nella stessa maniera, quando l'osservatore torna alla posizione iniziale per guardare di fronte a sé il luogo nodale.

I due incroci supplementari sono uguali a quelli ottenuti incrociando il *self-axe*. Pertanto, il cammino nel labirinto non rappresenta solamente la struttura del nodo, ma anche un viaggio attorno a esso o un cambiamento di situazione dell'osservatore su di esso.

Si può notare che, sullo schema finale (cfr. figura 33f), i due incroci aggiuntivi sono soppressi perchè che il meandro viene spezzato proprio nel luogo ove li si registra. Torneremo più avanti su tale aspetto che ha a che fare sia con la simbologia sia con la geometria.

Seconda interpretazione: un movimento giroscopico del nodo

Resta da dimostrare come si annullino tutti gli apparenti incroci che si verificano nel caso in cui il nodo ruoti davanti all'osservatore. A tale scopo, invece di una rotazione che si compirebbe in un sol blocco, si può supporre un mutamento graduale (figura 45).

Mentre si rovesciano gli anelli, il numero degli incroci aumenta e poi diminuisce per ritornare quello che era all'inizio. La figura finale presenta il nodo capovolto ma, nel corso di tale trasformazione, con la figura 45e, si ottiene anche l'immagine del nodo rovesciato su di sé. L'interno del nodo viene trasferito all'esterno e lo spazio indefinito attorno a esso accoglie il centro, il luogo protetto. Si può perciò dedurre che anche il labirinto può rappresentare una

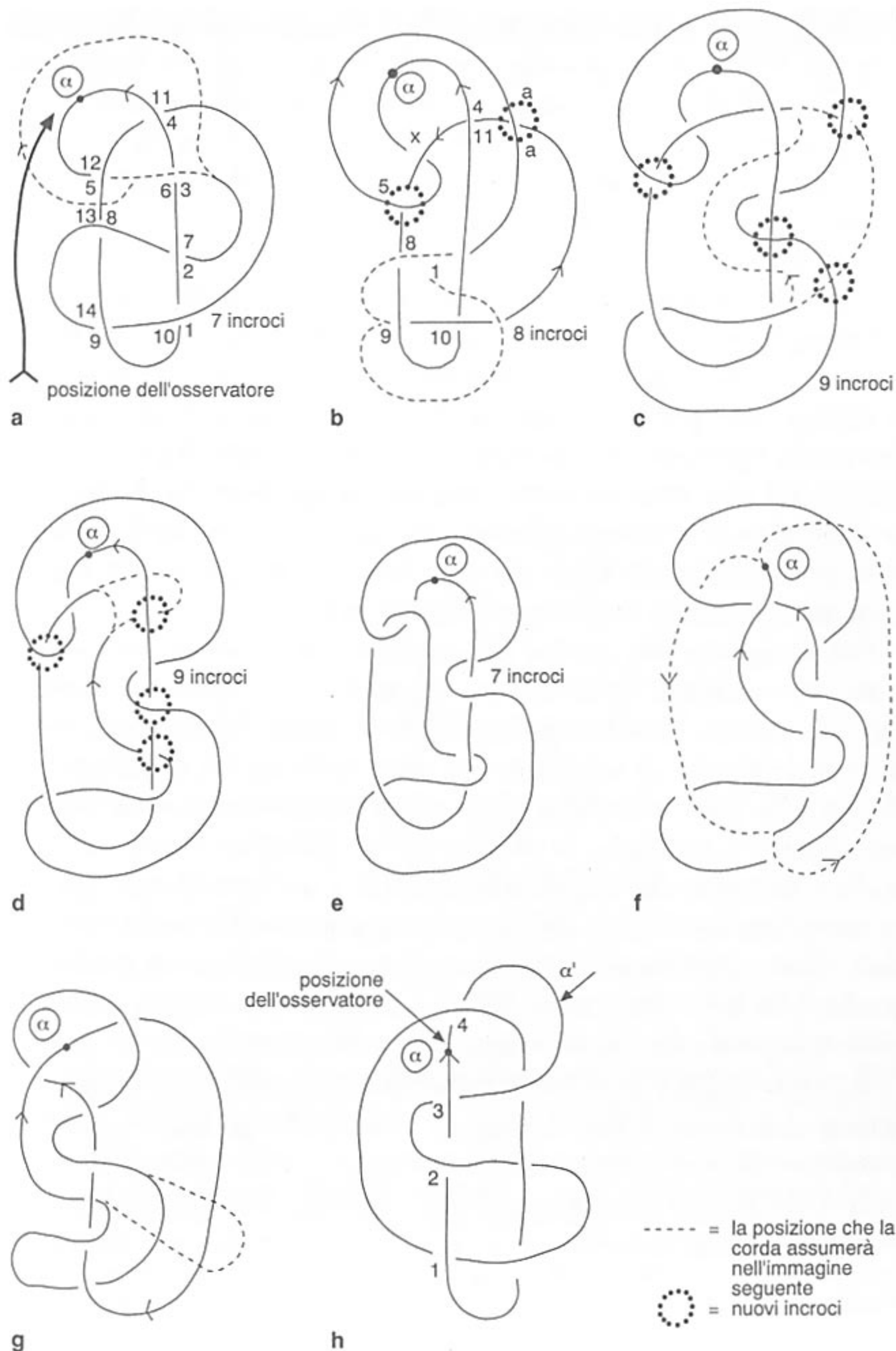


Figura 45 - Seconda interpretazione del movimento. Invece di far ruotare in blocco il nodo, è possibile capovolgerne separatamente gli anelli ottenendo lo stesso risultato, che corrisponde all'ultima figura, in basso a destra. Così, si può vedere come si eliminano i nuovi incroci. Alla fine di questo movimento (figura h) è mutato il luogo dell'osservatore sul nodo α : esso si trova su α invece che su α' come era all'inizio. Da ciò deriva che, per realizzare l'inversione, occorre registrare un nuovo incrocio al punto 4.

specie di danza giroscopica del nodo, oltre a un rovesciamento del nodo su di sé. Tale trasformazione, che coincide con la descrizione di una circoambulazione in cui l'interno diventa esterno, può essere realizzata anche dai tropi del mito, dato che il movimento degli anelli equivale a quello dei tropi. Nel mito, può darsi che l'etere, o spazio, che circonda il mondo sia evocato come se fosse racchiuso in un simbolo di confinamento o isolamento. L'ineffabile spazio interiore diventa equivalente allo spazio cosmico e indefinibile.

Immaginando che l'osservatore sia collocato in un punto particolare sul nodo e sospenda la sua osservazione durante il movimento nodale per riprenderla quando il nodo è rovesciato, ci si accorge che la sua posizione in rapporto agli incroci è regredita (cfr. figura 45h). Così, si ritrova un nuovo incrocio supplementare da registrare ogni volta che il nodo presenta il suo inverso. In totale, due incroci affinché il nodo torni alla posizione iniziale, per avere di nuovo lo stesso schema del labirinto (figura 46).

Dal momento che questa danza del nodo favorisce una nuova posizione nodale, o un altro stato del nodo in cui questo presenta il suo lato oscuro, si può dedurre che il cammino del meandro corrisponda a un salto da un nodo a un altro nodo simile, ma rovesciato (figura 47). Tale salto offre un'ulteriore interpretazione di ciò che rappresenta il labirinto. Il movimento ondulatorio compiuto dagli anelli e dal nodo che si ribalta equivale a una specie di salto quantico compiuto dal nodo o dal percorso in seguito all'ondulazione nodale. Così, ritroviamo curiosamente una formulazione analoga a quella della fisica dei quanti dove la luce presenta duplice natura di onda e di particella che si propaga per salti quantici.

Il rapporto fra il labirinto e i diversi movimenti di torsione o rotazione del nodo-dedalo è forse evocato anche in alcuni affreschi greco-romani che rappresentano una specie di dedalo creato da un nodo i cui incroci vengono aggirati o distorti, fino a produrre delle svastiche (figure 48 e 49).

Terza interpretazione: il cammino del labirinto rappresenta il nodo che si rinserra

Osserviamo il nodo ristretto: strutturalmente, è uguale a quando è disteso ma, simbolicamente e dal punto di vista della nostra geometria, ha cambiato natura. È come se fosse congelato. Invece di

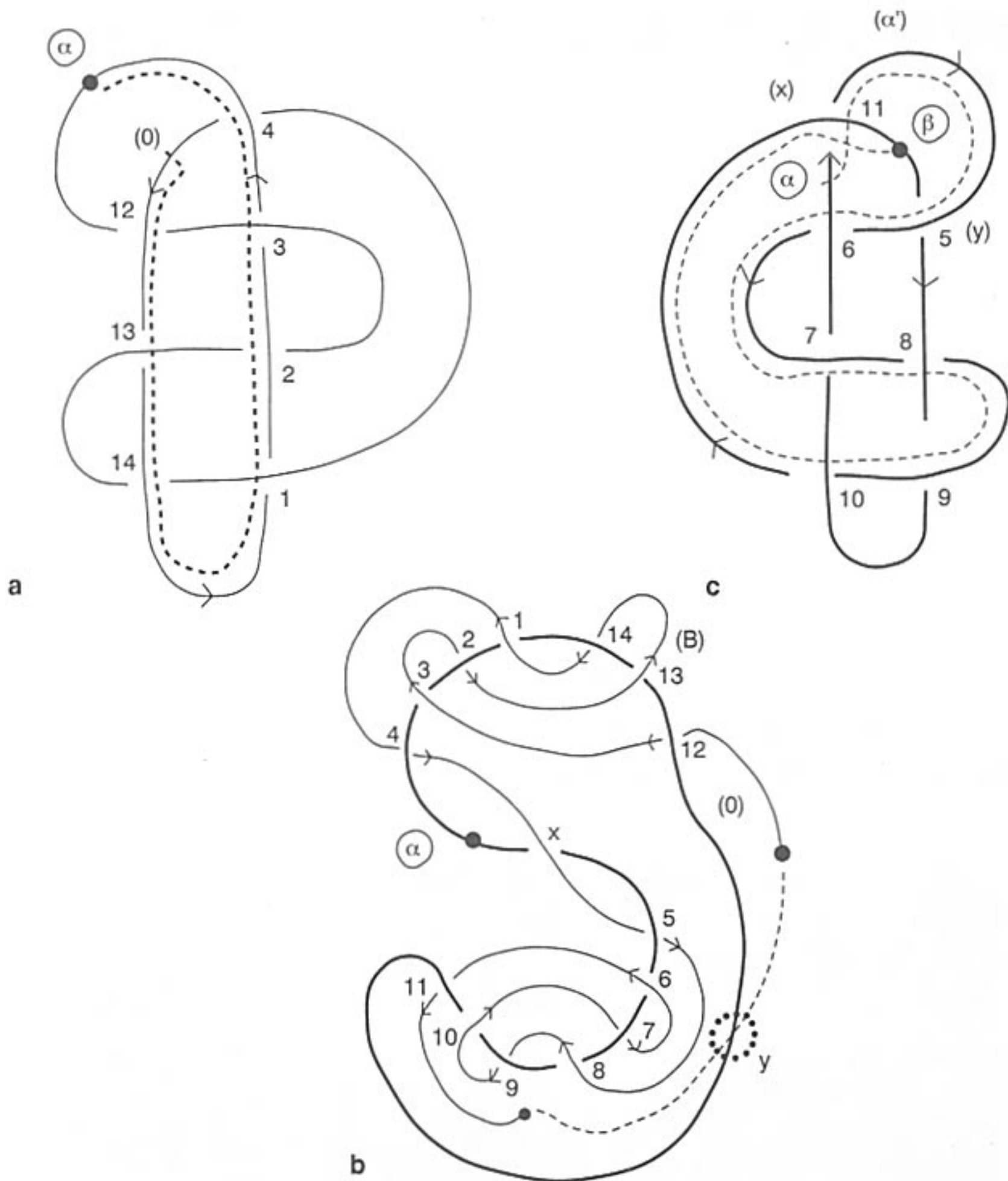


Figura 46 - Mappa del nodo toro in relazione al movimento di inversione del nodo. Per disegnare il nodo allorché muta la sua configurazione, si scompone la mappa in diverse fasi. (a) Si traccia la mappa del nodo nella sua posizione originaria partendo dal punto 0 per arrivare ad α . Si smette di disegnare e si gira il nodo rovesciandone gli anelli come nella figura 45. Così, si eliminano gli incroci supplementari e si ottiene la figura c. La posizione α ha subito un mutamento e, per ritrovarla, si registra un nuovo incrocio in x . Allora, si può tracciare la mappa dell'altra metà del nodo fino a β . Infine, si inverte di nuovo il nodo nella sua posizione iniziale seguendo lo stesso procedimento e si registra un nuovo incrocio in y per raggiungere il punto di partenza 0. Così, si arriva allo stesso nodo toro della figura 43, e si può invertire anche il segmento del *self-axe* da 4 a 5 per sostituire l'incrocio in x grazie a un doppio incrocio in y .

uno spazio fra gli anelli che delimita i campi, vi è un contatto totale fra le parti della corda. Non è più possibile, come in precedenza, distinguere gli incroci, che sembrano essersi fusi fra loro. Allora, il nodo può simboleggiare l'unità o, in un'altra prospettiva, l'ego e l'incapacità di distaccarsene.

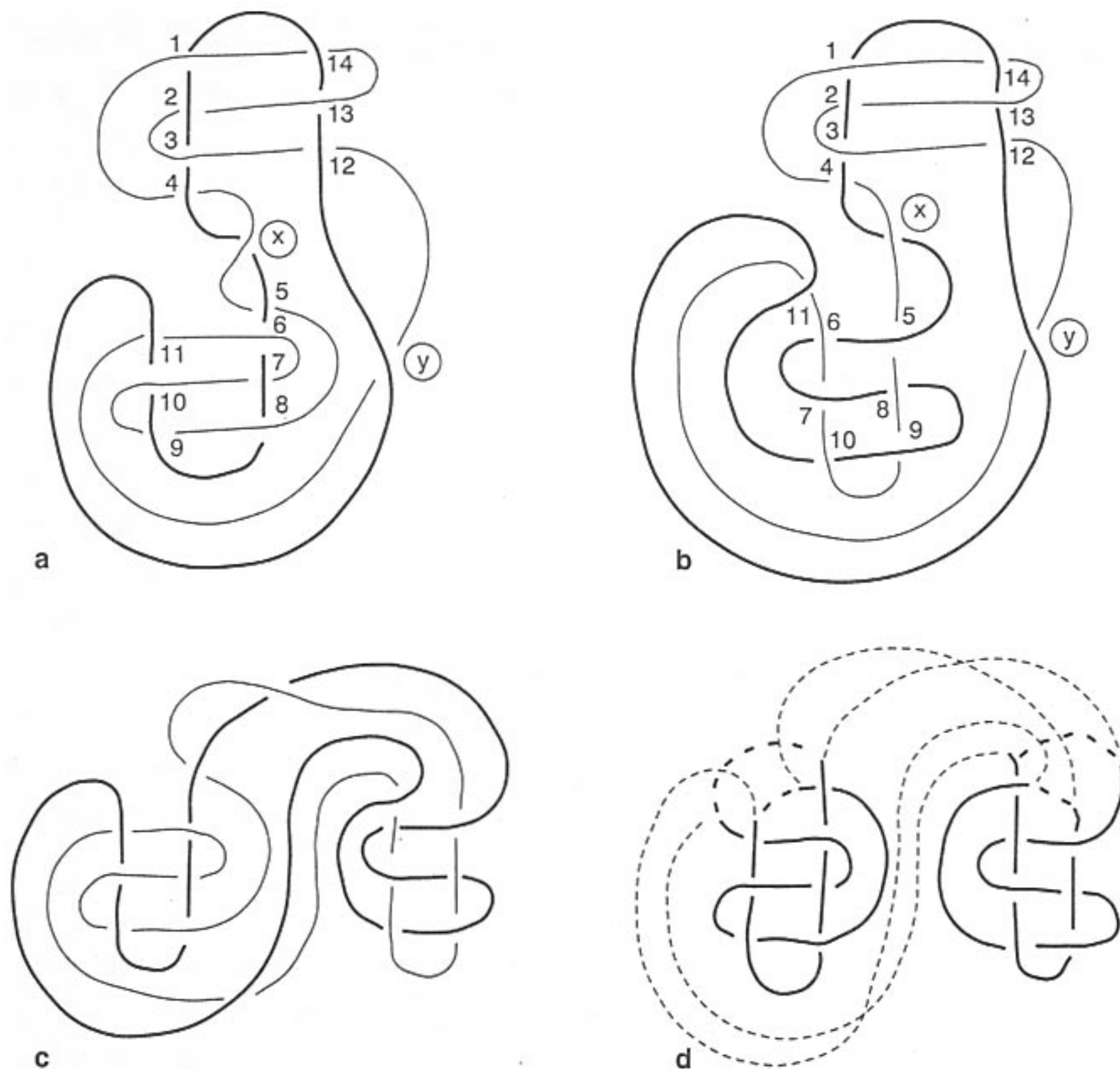


Figura 47 - Il meandro rappresenta un salto fra due nodi rovesciati. (a) Si cambia la forma del nodo toro, lo stesso della figura 46b, in un altro nodo toro *b*, di modo che sia possibile riconoscere le due facce del medesimo nodo. Ciò si evidenzia nelle figure c e d, che rappresentano lo stesso schema della figura b. (d) Questa figura mostra lo stesso disegno di c, ma con i due nodi spezzati e ricollegati dal meandro e dal *self-axe*. Il percorso del labirinto rappresenta quindi un salto fra due nodi, oppure, il che è lo stesso, due nodi collegati.

Dato che si presenta come una sfera impenetrabile, per fare una mappa del nodo dobbiamo seguire il cammino del suo filo, oppure rovesciarlo in tutte le direzioni, come abbiamo suggerito per la prima interpretazione.

Se il nodo allentato si stringe sempre di più, osserviamo, come nella seconda interpretazione, un suo movimento convulso e la comparsa di due nuovi incroci (cfr. figura 50).

Da ciò deriva che, per disegnare il nodo che si rinserra, si deve registrare una serie di torsioni e di rivoluzioni, cioè occorre eseguire una combinazione dei movimenti descritti per le prime due interpretazioni. Senza poterlo provare, si suppone che, analogamente

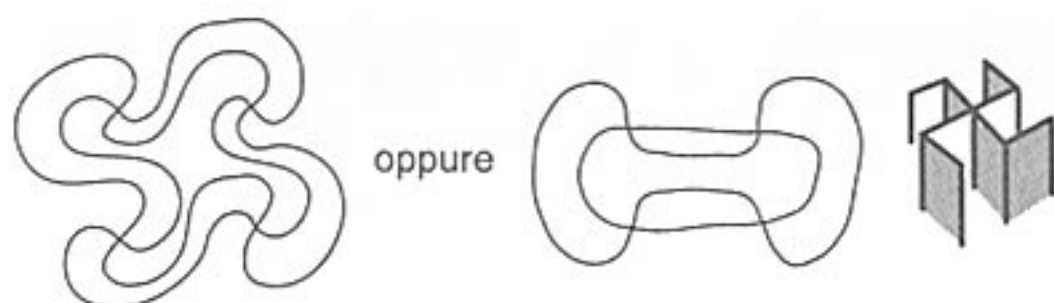


Figura 48 - Mosaico in cui viene rappresentato il rovesciamento del nodo toro. Il disegno rappresenta la proiezione di un nodo toro. Come nello schema qui sopra, i triangoli possono rappresentare l'ombra proiettata dalle mura, che naturalmente muterebbe se ci si gira e a seconda della fonte di luce. Ciò può indicare che il nodo toro è incrociato.



al combattimento fra due giocatori del Tai-Chi, i due movimenti possano ancora compensarsi e annullarsi e che la risultante produca di nuovo lo stesso schema del percorso labirintico.

Pertanto, si può includere il movimento convulso del nodo che si stringe nel movimento degli anelli che lo rovesciano (figura 51), ossia in un moto analogo a quello descritto nella seconda interpretazione (cfr. figura 45). Di conseguenza, anche il labirinto presenta

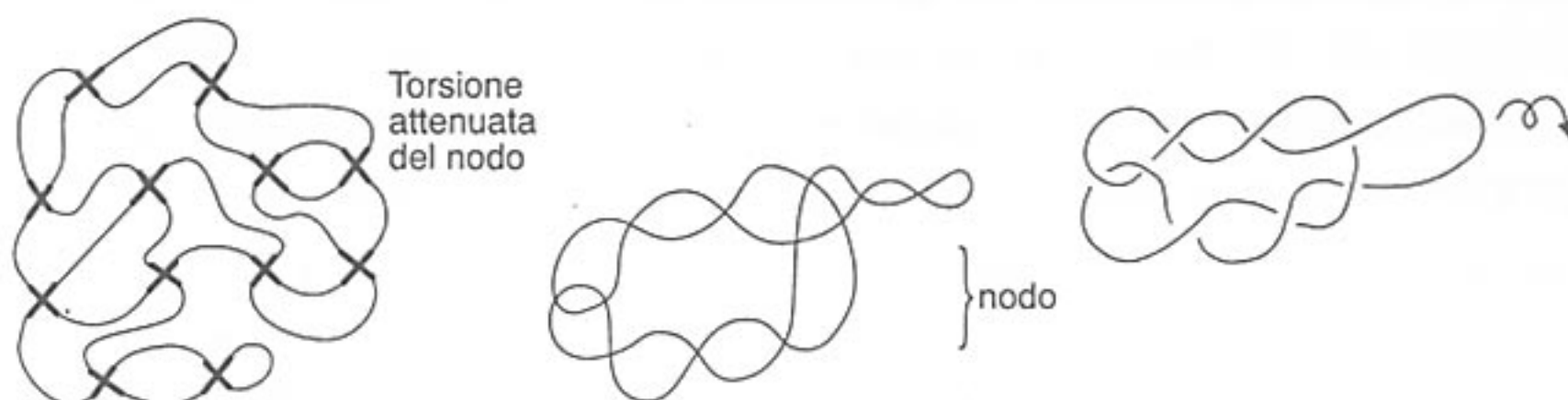


Figura 49 - Mosaico che rappresenta il nodo in torsione. La torsione all'estremità del nodo può indicare che anche la corda è in torsione e che pertanto occorre incrociare e distorcere pure il cammino rappresentato dal *self-axis* (in effetti, se per esempio si distorce il filo di un telefono, esso si incrocerà e si attorciglierà).

a

b

c

d

Figura 50 - (a), (b) e (c): il nodo si stringe gradualmente e compaiono due nuovi incroci. (d) Il nodo rinserrato.

una specie di respirazione del nodo, che si stringe e si allenta, come in un universo in successiva contrazione e dilatazione. Questa interpretazione illustra le difficoltà e i pericoli che ci sarebbero nel percorrere un dedalo che si apre e si chiude trasformandosi continuamente e che richiederebbe un itinerario da seguire con un particolare ritmo.

Il labirinto non accoglie quindi soltanto la struttura del nodo ma anche il movimento con cui questo si rinserra e si allenta, movimento che svolge una funzione. Potremmo definire la funzione di legame e di unione così evocata come forza centripeta, o Eros. La forma e la struttura sono legate in modo preciso a una *Gestalt* e a una funzione.

Nel labirinto, il simbolo geometrico accoglie il principio inerente al nodo e trova nella sua struttura una "firma" che si distingue dalla forma, ma che esprime un moto latente, un destino, un comportamento e un modo di reagire e associarsi che è incorporato nella forma. Nella forma del boomerang, per esempio, si scorge un segnale che anticipa l'arco della traiettoria e una certa maniera di lanciarlo.

Quarta interpretazione: un salto all'interno del nodo

Potremmo prendere in esame altre interpretazioni, ma tutte condurrebbero al medesimo schema del meandro e arricchirebbero tale struttura del cammino labirintico. Per non dilungarci troppo, prendiamo in considerazione un ultimo approccio, particolarmente significativo.

Nel disegno classico del labirinto, il *self-axe* è assente e il tracciato del meandro viene definito unicamente dalle mura o dal recinto del dedalo. Allora, ci si potrebbe chiedere se sia possibile ottenere

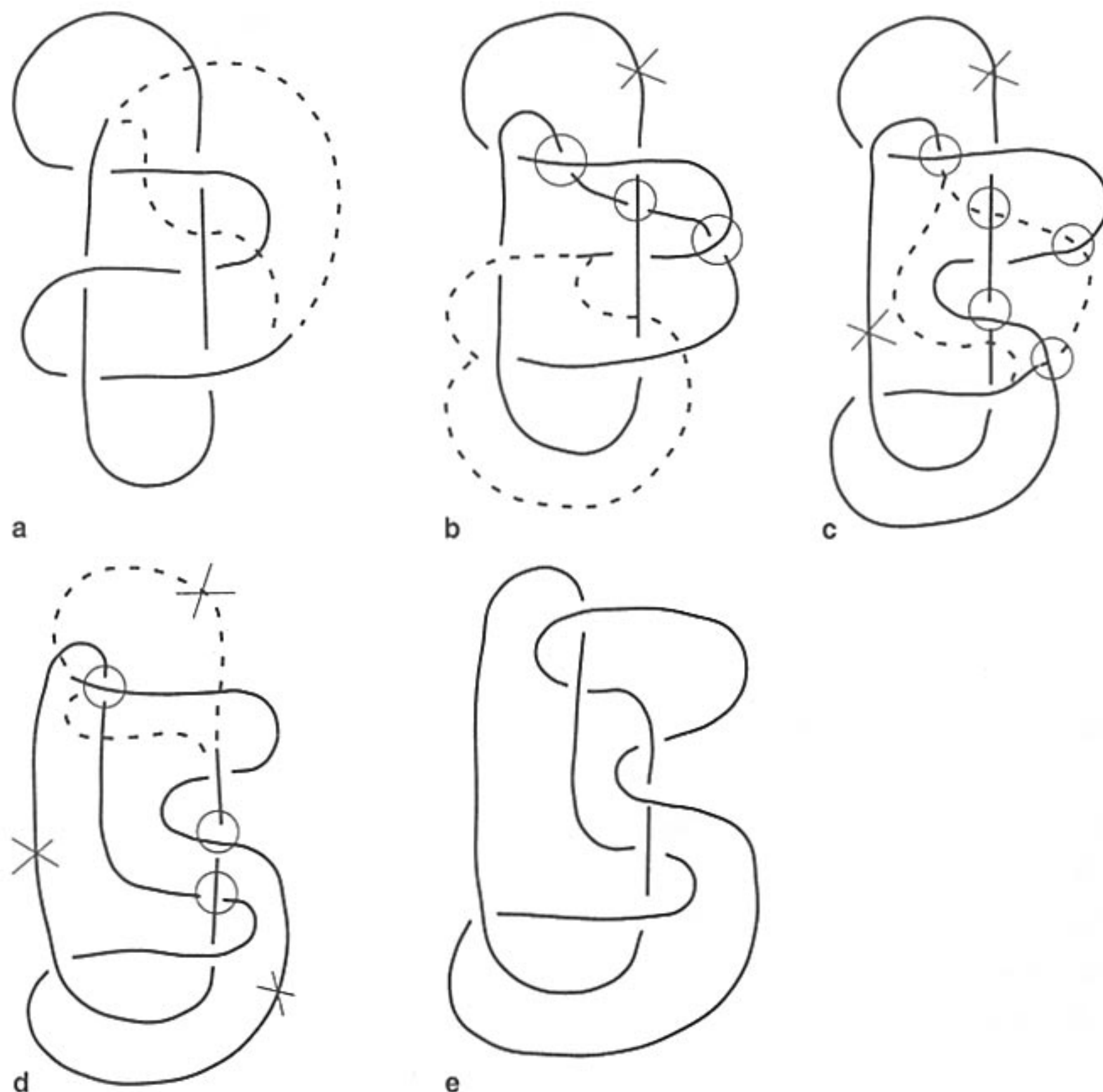


Figura 51 - Il movimento del nodo che si rovescia includendo quello del nodo che si rinserra. La parte tratteggiata dell'immagine in alto a sinistra, mostra la configurazione del nodo rinserrato. L'immagine e è la stessa della figura 45. Così il movimento degli anelli presentato in quella figura, corrisponde all'incrocio del *self-axe*. Il disegno del labirinto può pertanto includere la rappresentazione del nodo che si stringe e si allenta.

la stessa configurazione del meandro senza incrociare il *self-axe*, come mostrato nella figura 52, cioè passando direttamente sull'anello dall'incrocio 4 all'incrocio 11 e dal 5 al 12.

Per ottenere questo schema, possiamo immaginare che ogni incrocio raffigurato sulla proiezione nodale rappresenta un punto di contatto fra due rami della corda. Ciò si produce effettivamente quando il nodo è del tutto appiattito o rinserrato; abbiamo notato nella precedente interpretazione come non sia possibile ignorare questo fattore. Un osservatore che segue il filo potrebbe quindi saltare da un ramo del nodo all'altro nei punti in cui i rami si uniscono.

Seguendo sulla figura 52c il cammino segnato dalle frecce, e saltando agli incroci 4 e 5, otteniamo in effetti lo schema desiderato

Figura 52 - (a) Nodo toro incrociato. (b) Toro ottenuto con un salto da una corda all'altra. (c) Nuovo percorso sul nodo, contrassegnato dal tratto più sottile. (d) Il cammino seguito sul nodo corrispondente al *self-axe*.

(affinché la mappa del nodo sia esatta bisogna considerare che, dopo il salto, l'osservatore procede a ritroso in modo da rovesciare l'orientamento degli incroci). Possiamo quindi dedurre che il disegno finale del labirinto è ben rappresentato anche da un mutamento del percorso sul filo o da un salto all'interno del nodo. Siccome ogni croce diventa una porta potenziale o una passerella che si apre o si chiude a seconda del movimento del nodo, ciò dà origine a un sistema astratto di nodi collegati fra loro in modo complesso, cioè a una griglia o matrice per varie combinazioni di percorsi, in avanzamento o in regressione, e a una rete di vie che cambiano continuamente.

Così, ritroviamo sotto un nuovo aspetto la natura del nesso mitologico fra l'inestricabile dedalo e la danza che annoda e scioglie delle figure complesse. Via via che il nodo muta configurazione ed evolve nello spazio, segmenti di corda vengono connessi o separati, creando delle porte, dei ponti o dei sotterranei che scompaiono in breve tempo. In questa maniera, si formano dei vicoli ciechi, delle scorciatoie, dei circoli viziosi, e un cammino sempre mutevole che costituisce un dedalo dove non si riesce a trovare la via giusta, a meno che non si sia guidati o si conoscano i movimenti nel loro insieme.

Nei miti, alle vie della rete corrispondono regole di condotta e modi di relazionarsi che rappresentano atteggiamenti, facoltà, comportamenti, oltre che punti di vista e prospettive individuali. Tale rete geometrica di collegamenti equivale a quella specie di aura che unisce i simboli, le cui relazioni sono altrettanto complicate di quelle esistenti fra le particelle elementari della fisica quantistica, anch'esse riproducibili, indirizzabili e trasformabili.

Pertanto, ritroviamo anche il principio del *mandala* che si pre-

senta al contempo come un nodo e come un protocollo per oltrepassare porte seguendo un ritmo armonioso: «ogni cosa a suo tempo e nel suo posto adatto». Si tratta sia di una costruzione sia di una decostruzione, di una conquista come di un'evasione.

Per concludere si può notare che fra il nuovo schema (figura 52b) e quello vecchio (figura 52a) è mutato l'ordine di sovrapposizione delle corde, ma ciò ha scarsa rilevanza poiché nel disegno del labirinto è scomparso il *self-axe*. Il disegno legato alla forma, il cammino che sonda e impiega quest'ultima sostituendo il concetto di struttura, e la configurazione del meandro permettono di svelare ciò che vi è in comune fra nodi diversi o fra oggetti o strutture differenti. Analogamente, i tracciati malekuliani non sono veri nodi, ma possono rappresentare la proiezione di innumerevoli nodi diversi.

La sostituzione della struttura nodale con un sistema di anelli

Il modo di disegnare il nodo appena descritto (saltando da un ramo all'altro) può suggerire l'edificazione di una struttura complementare ottenuta fissando il nuovo percorso sul nodo con un anello per conservare la traccia del precedente cammino (figura 53).

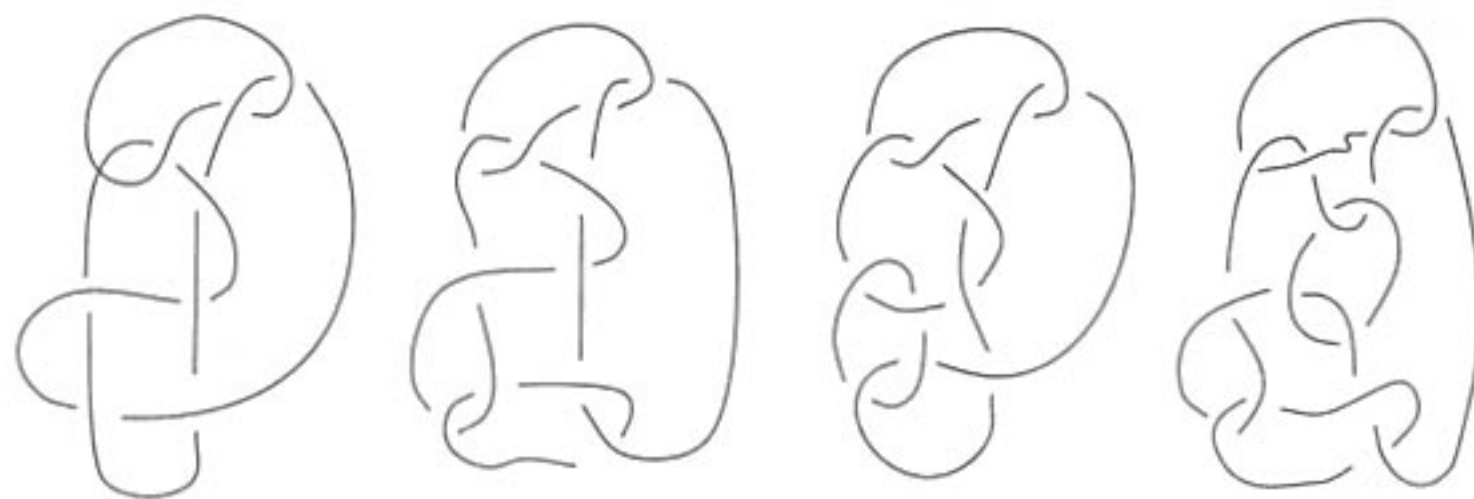


Figura 54 - La struttura del nodo trasformato grazie a numerosi anelli.

È possibile estendere questo procedimento, creando una struttura composta da parecchi anelli che collegano altre possibili vie sul nodo (figura 54). Per ciò che attiene alle vie che uniscono un sistema di croci, la struttura dei sistemi di anelli e quella del nodo sono equivalenti.

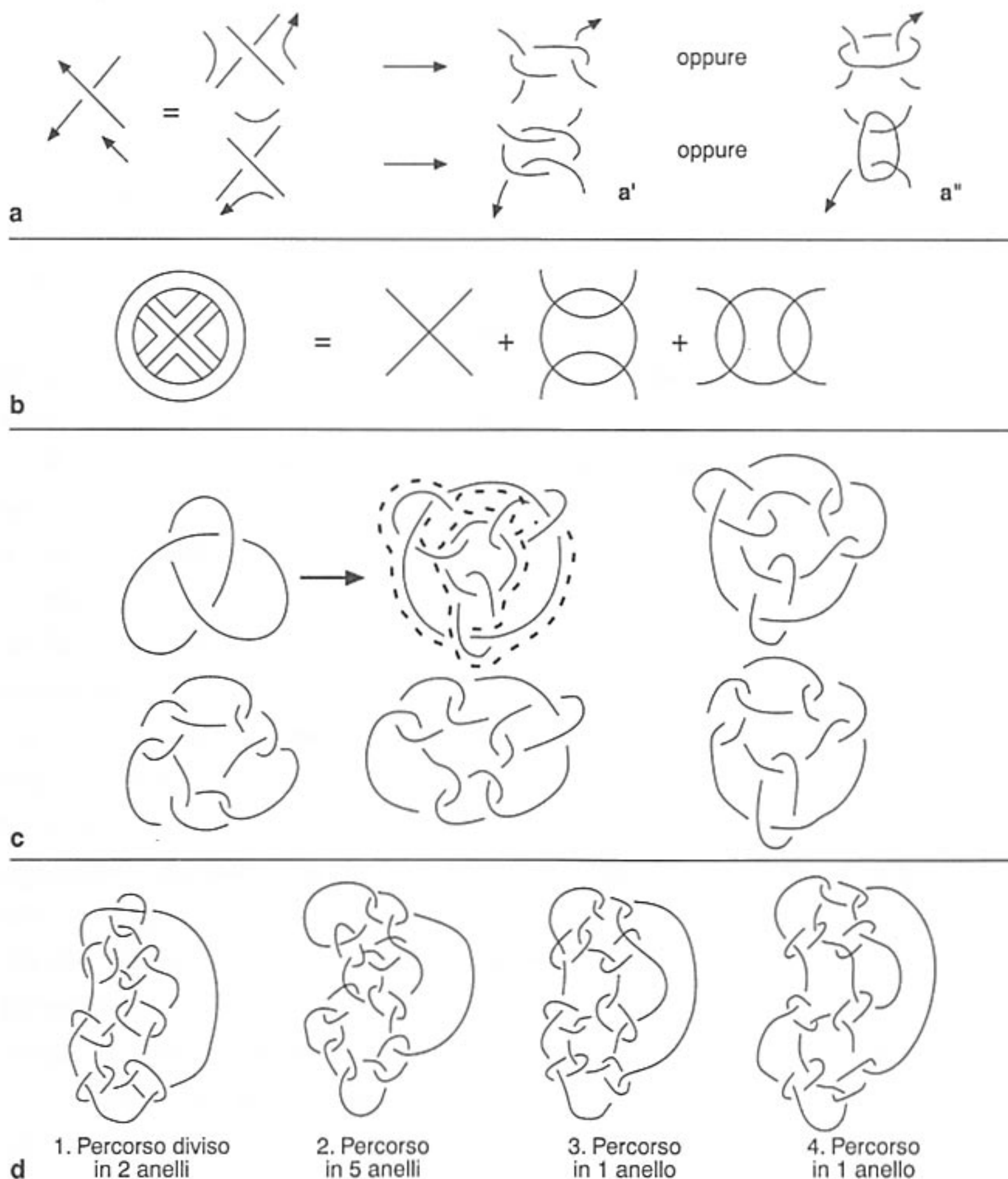


Figura 55 - I diversi sistemi di anelli. (a) Vi sono numerose maniere di sostituire un incrocio con un anello mutando il percorso sul nodo. (a') Con questo sistema si mantiene l'ordine di sovrapposizione del filo. Sostituendo tutti gli incroci, alla fine si ottiene un sistema di anelli che presenta un numero quadruplo di croci nel nodo. (a'') Questo metodo consente di trasformare il nodo mantenendo costante il numero degli incroci (cfr. figura 56). (b) La croce egizia può raffigurare i vari modi di sostituire l'incrocio con un anello. (c) I diversi modi di rimpiazzare un nodo semplice con un sistema di anelli seguendo la tecnica a'. (d) Alcuni esempi di anelli che sostituiscono la croce sul nodo incrociato sette volte.

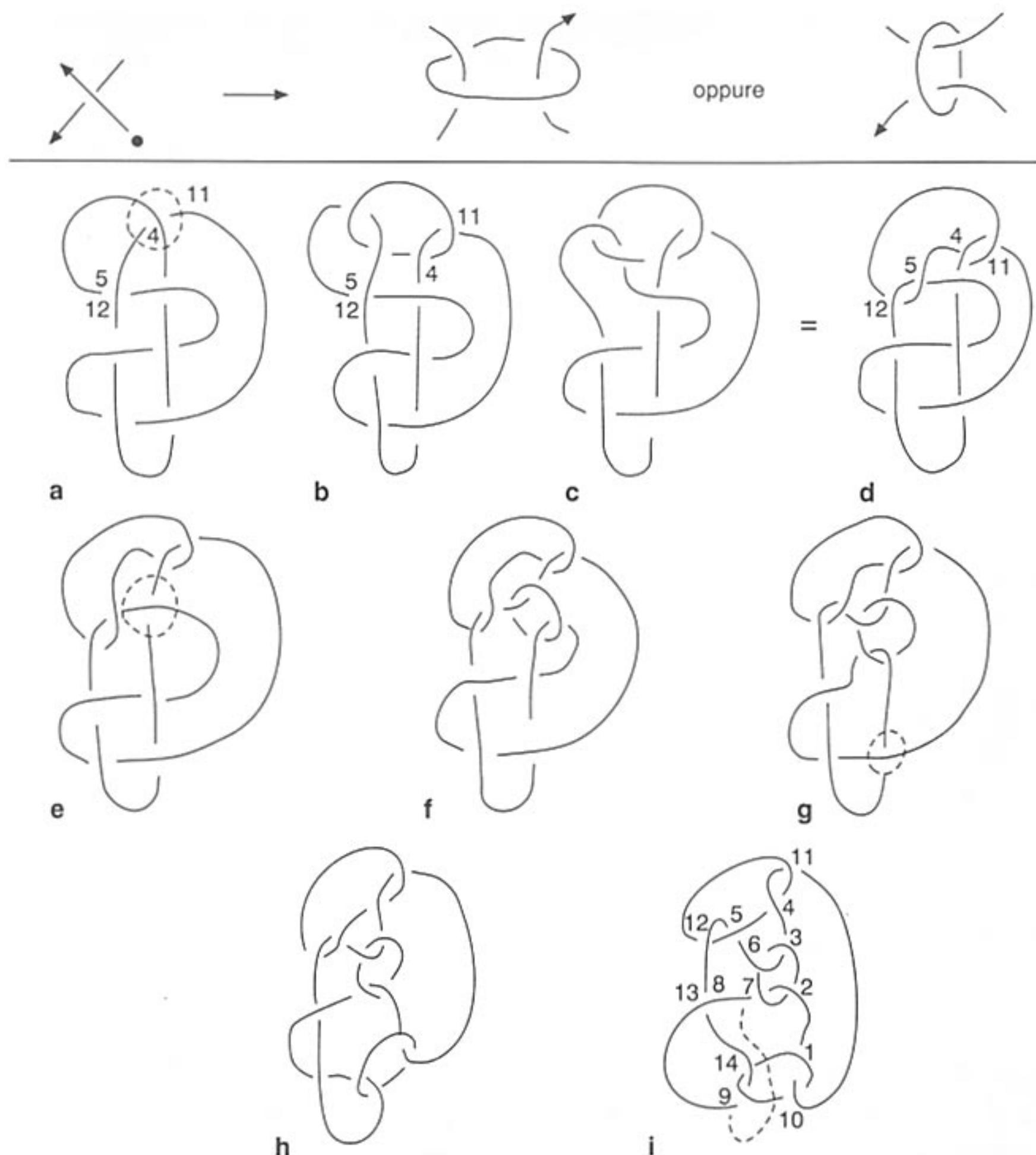


Figura 56 - Sciogliere il nodo con tre anelli; (in alto) utilizzando il metodo a' già visto nella figura 55, sostituendo tre incroci è possibile sciogliere la corda e rimpiazzare la struttura del nodo con quella di un sistema di anelli; la figura d rappresenta il nuovo percorso sulla corda che corrisponde a quello del labirinto.

Affinché la trasformazione sia più sistematica, si può anche sostituire ciascuna croce con un anello (figura 55). Scegliendo accuratamente le croci da rimpiazzare, si può mantenere l'ordine delle cifre segnate sul nodo (figura 56). Dopo aver stabilito le regole di trasformazione del nodo in sistema di anelli, si può far scivolare questi ultimi uno sopra l'altro, mutare la configurazione della struttura e poi, a partire dal sistema modificato, ritrovare il nodo originario a cui è stata cambiata la configurazione.

Perciò, pur conservando la stessa struttura, è possibile troncare gli anelli e unirli fra loro. Così, si ottiene di nuovo lo schema del

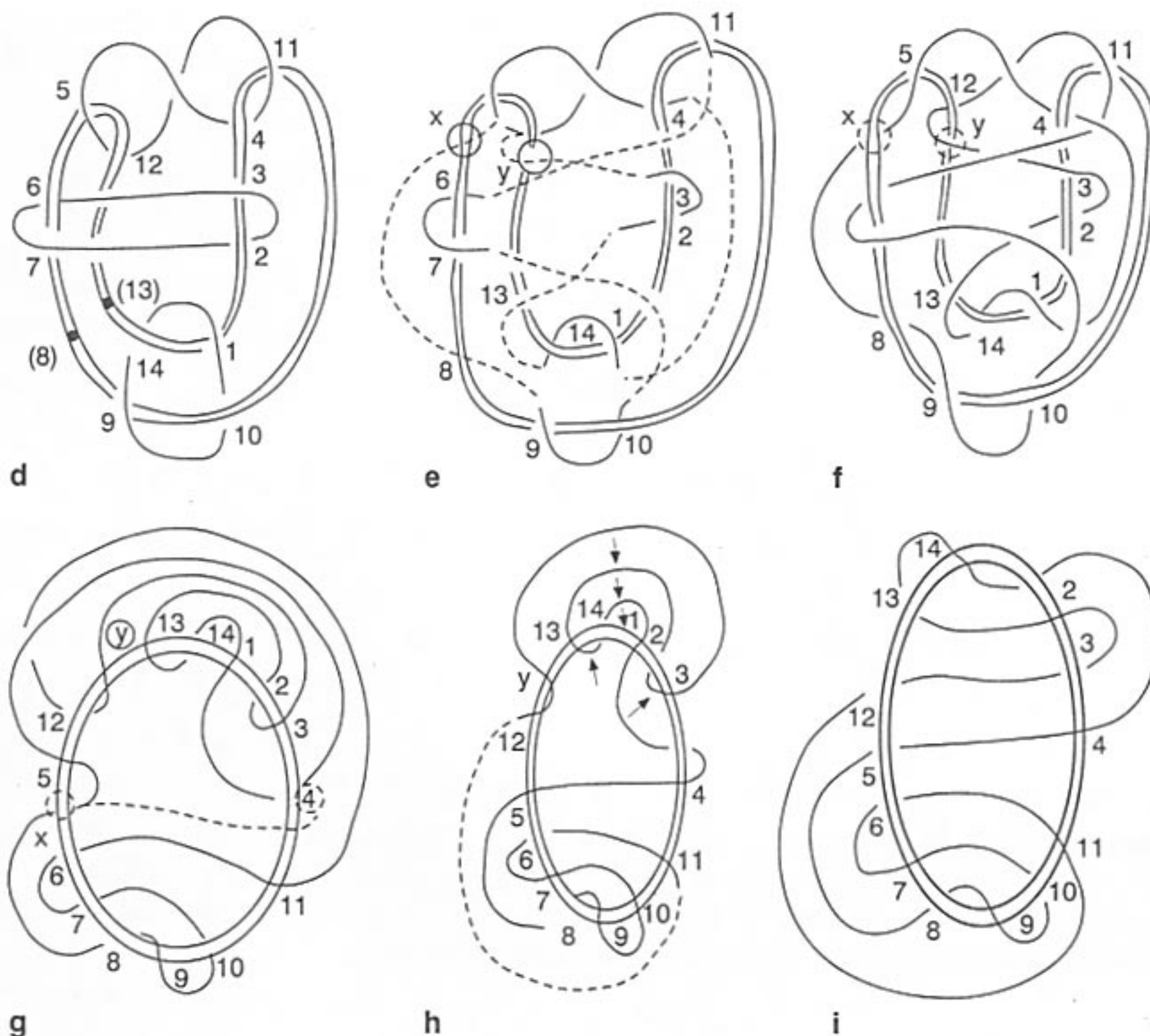


Figura 57 - Il nodo toro ottenuto unendo gli anelli. La figura in basso a destra (i) è la stessa, rovesciata, che si vede nella figura 52b: alla fine si ottiene quindi lo stesso labirinto. Si passa invece dalla figura h alla figura i, rovesciando il meandro a livello del *self-axe*.

nodo toro che corrisponde al labirinto (figura 57). Oltre alla trasformazione di Arianna, esiste quindi per lo meno un altro metodo per ricreare lo schema del percorso labirintico.

Esso può dunque rappresentare sia una struttura corrispondente a un sistema di anelli (una concatenazione) sia una struttura che

corrisponde a un nodo. Invece di svelare un unico e peculiare schema, esso mostra un denominatore comune a strutture che sembrano possedere nature del tutto contrapposte. Il percorso del labirinto corrisponde tanto a un movimento ondulatorio della corda all'interno del nodo quanto a una serie di salti che uniscono anelli virtuali e separati.

Di fronte ai miti, proviamo la medesima perplessità: studiando per esempio il *pantheon* egizio, mano a mano che si scoprono nuove connessioni si rileva uno sconcertante pullulare di antinomie e apparenti contraddizioni. Lo studioso che si smarrisce in questo dedalo sembra cogliere nel mito la formula: "C'era una volta due volte alla volta".

Eppure, tale complessità traspare come un prodotto della giustapposizione di vari punti di vista o come esito di una prospettiva relativizzata che rivela un'invariante.

Al rapporto fra il nodo e un sistema di anelli corrisponde l'analoga complementarità dei simboli mitologici, o presenti nelle leggende e nei racconti. Al pari del ramo d'oro, l'anello è spesso un talismano che serve per attraversare un pericoloso guado e ottenuto come premio per il compimento di un difficile dovere. Il conferimento di un anello magico equivale a un passaggio o a una trasformazione che permette di arrestare un ciclo.

Tale conferimento è un tema di grande rilievo nella mitologia celtica e germanica, per esempio nel *Nibelungen Lied*. Sembra che gli anelli siano collegati al cerchio che segna l'orizzonte o il limite del mondo, come gli incroci sono uniti alla croce che segna il centro assoluto.

Il rapporto geometrico chiarisce la transizione e la corrispondenza affascinante fra i *kolam* induisti, in cui diversi anelli intrecciati proteggono la soglia di casa, e i tracciati malekuliani, tanto simili a nodi.

Così, rintracciato un nuovo ponte di collegamento, tutti i diversi simboli geometrici si trovano finalmente riuniti.

Anche la croce egizia inscritta in un anello (figura 58) può evocare



Figura 58 - La croce egizia inscritta in un anello.

la complementarità fra croci e anelli. In effetti, l'immagine incorpora tutti i vari percorsi che presenta l'incrocio di due corde nel nodo.

Analogamente a quanto avviene in fisica, abbiamo incontrato un principio di indeterminazione: è impossibile decidere ciò che il percorso labirintico rappresenta esattamente. Esso non raffigura un oggetto o una struttura unica, ma numerose strutture che diventano relativamente equivalenti. Esiste un preciso cammino del Logos che funge da collegamento. Tale percorso rappresenta inoltre il processo con cui noi riusciamo a comprendere le sue parti e quello con cui esse si intersecano e si influenzano a vicenda fino a trasformarsi.

Come nella fisica dei quanti, è l'osservazione a decidere dell'aspetto delle parti, dei loro rapporti e sviluppi. Il cammino labirintico rappresenta un flusso della coscienza che realizza un progetto latente nel mondo mentre lo contempla. Esso non è una struttura della materia, dello spazio o dello spirito, ma dello spirito-spazio-tempo-materia. Tale cammino permette di creare del senso, ma tale senso è incomprensibile per un uomo incompleto. Il cammino corrisponde anche alla saggezza come la definisce Eraclito:

«Perché è una cosa sola quanto è sapiente: intendere il concetto quale quello ch'è giunto a governare tutte le cose attraverso tutte». (Eraclito, fr. 41)

«Quanto è unico e solo sapiente non vuole e vuole esser detto col nome di Zeus». (Eraclito, fr. 32)

L'interdipendenza fra i miti e i simboli implica che le trasformazioni che causano la corrispondenza fra i miti siano analoghe a quelle geometriche. Le difficoltà a cogliere il senso finale del mito sono le stesse che incontriamo nella definizione del simbolo geometrico. Osservando dei tropi metaforici o delle inversioni, possiamo comprendere solo in che modo veniamo colpiti da una nuova immagine, ma non sappiamo cogliere contemporaneamente la complessità e il significato della trasformazione in corso. Anche ogni tropo o mutamento metaforico corrisponde a una geometria e a un'algebra, che rispecchiano avvenimenti del gioco cosmico, biologico e psicologico. Tuttavia, così come non possiamo cogliere allo stesso tempo quanto percepiamo, il fenomeno percettivo e la corrispondenza fra la percezione e la complessa reazione neuronale alla gamma di stimoli, analogamente non siamo in grado di comprendere in che modo veniamo influenzati dal processo linguistico del mito: la connes-

sione si realizza a nostra insaputa. E possibile percepire una dimensione mitica alla volta ma, ciononostante, attraverso il mito noi penetriamo in maniera subconscia e radicale nella natura del tutto e nella nostra natura in quanto parte del tutto. Il mito è esemplare per la sua capacità di mantenere in equilibrio il collegamento fra tutti i significati possibili. Esso occulta il significato del tutto.

IL TEMPO

«L'inizio è un istante nel tempo.»
Libro di Motzu

Il tempo e l'eternità, l'incrinatura

Abbiamo già visto che nella geometria del labirinto il *self-axe* e il meandro rappresentano tanto il tempo quanto lo spazio, e ciò per la semplice ragione che per foggare il nodo ci vuole del tempo. (Il nodo rappresenta il cammino nel tempo di un'estremità della corda per formare il nodo. In un certo senso, la formazione del nodo diventa la misura del tempo). Non esiste un tempo misurato con un mezzo esterno al nodo.

Ora, dato che tempo e spazio erano considerati equivalenti dagli antichi, cercheremo di dimostrare come la vecchia concezione del tempo, o per lo meno la sua formulazione, renda più accettabile e comprensibile tale concetto, dato che esso sembra fondarsi sul modello del labirinto.

La tradizione induista distingue l'istante dal passato e dal futuro. L'istante si situa fra di essi ed è definito come fuori dal tempo, o come un arresto temporale. Esso contiene l'eternità, in cui si trovano uniti passato e futuro. L'istante, o attimo, rappresenta quindi il Tempo assoluto che include il tempo relativo del passato e del futuro.

Pertanto, l'eternità non è un tempo che si prolunga indefinitamente ma qualcosa che si rivela nell'apparizione dell'istante attuale che sfugge al tempo.

«Signore di quello che è stato e che sarà, esso [il Tempo] è sia l'oggi sia il domani.» (*Katha Upanishad*, IV, 13)

«Là dove ciò che è stato e sarà e ove tutti i mondi sono l'istante, parلامي da questo pilastro [*shamba*, l'asse del mondo] e di quanto può essere.» (A. Coomaraswamy, *Time and Eternity*)

Al pari dello spazio, il Tempo è rappresentato dall'asse del mondo e, come lo spazio e il vuoto, esso è la fonte assoluta di tutte le cose e di tutti i tempi relativi.

«Per colui che celebra il culto pensando: “il tempo è Brahman (*kalam brahmeti*), il tempo (*kala*, anche la morte) rifluisce in lontananza”. Come è stato detto: dal tempo scaturiscono tutti gli esseri, nel tempo essi progrediscono e maturano e di nuovo nel tempo si procurano una dimora. Il Tempo è ciò che è formato e ciò che è senza forma, entrambe le cose.» (*Maitri Upanishad*)

Infine, così come avevamo rilevato l'equivalenza, che per Eraclito era simile al lampo, fra spazio, asse del mondo e Logos, nella tradizione induista ritroviamo il parallelismo fra tempo, lampo e parole pronunciate in modo diverso a seconda che si desiderino le cose della terra, quelle del cielo o di entrambi i mondi.

«Attraverso l'analogia di una *crasi* grammaticale [...] il tempo sta alla pari con il lampo e le parole [...] “Il tempo unisce progresso, recessione e stasi”. Tale *stasi* può significare soltanto che qui il Tempo [...] è un punto statico, quello di un arresto o di una sospensione in cui coincidono momentaneamente le due mozioni contrarie, che altrimenti sarebbero separate [...] Ciò che “procede” e ciò che resta “stabile” costituisce l'insieme di tutta l'esistenza il cui sole è il Sé.» (*Ibid.*)

Per comprendere bene in che modo l'attimo si leghi all'eternità e il tempo eterno equivalga al vuoto, bisogna fare riferimento alla teoria induista dell'atomo. L'istante che sospende o interrompe il tempo relativo è simile a un punto (atomico, percepito in un batter d'occhio) che spezza una linea. Analogamente all'istante che contiene l'eternità o si apre su di essa, il punto situato fuori dallo spazio contiene lo spazio infinito, il vuoto, o si apre su di essi. Come l'eternità unisce passato e presente e include tutti i mondi, così questo vuoto, essendo sorgente di ogni linea e forma, racchiude interamente i segmenti spezzati e li unisce in maniera del tutto diversa dal punto considerato secondo i canoni della geometria classica.

«[...] La parola *anu*, spesso sinonimo di *sukṣma*, sottile o preciso (*suci*, “ago”), non vuol dire letteralmente “atomo” ma “principio o particella indivisibile”; così, *anu* o *paramanu* e *anutva* sono effettivamente termini equivalenti ad “atomo” e “atomicità” e li si può tradurre in questo modo. La parola affine *ani* è la punta aguzza di un qualsiasi oggetto, come un ago o un'asse, e io propongo di tradurre *animan* con “minimo”, benché in taluni contesti significhi piuttosto la capacità di assumere la forma minima (che è in realtà il potere dello “spirito del filo”, *sutratman*), la sola capacità che permetta di attraversare “la materia solida” o qualunque posto ove non vi sia dimensione attraverso cui passare [...] quindi, *anu* può riferirsi anche a un punto nello spazio senza di-

mensioni o nel tempo senza durata. Nel *Rig Veda*, *anu* torna soltanto come aggettivo, “sottile”, per definire le “dita” che preparano e qualificano il *Soma*; tuttavia, in 1,36,6 *ani* vuol dire “punta dell’asse”. “Come si tengono gli immortali sulla punta dell’asse del cocchio (cosmico)” [...] Qui, l’asse va identificato con l’asse pneumatico del mondo. [...] Atomicità e immensità vengono attribuiti contemporaneamente alla realtà suprema in cui si fondono questi due e tutti gli estremi. Ciò comporta allo stesso tempo una totale onnipresenza e coincidenza nell’eternità di tutto quanto dura per sempre con tutto ciò che è presente attualmente. “Inferiore agli atomi in cui sono collocati i mondi e i loro abitanti, QUESTO È l’imperituro Brahma, la verità immortale...”. Al contempo immenso e sottile, questo è il Sé atomico.» (*Maitri Upanishad*)

Anche nel labirinto vi è un punto particolare: il centro. Esso viene ritenuto il nucleo dei mondi concentrici e gerarchizzati; a volte viene segnalato da una torre che funge da posto di osservazione e da cui si godrebbe la vista su tutte le cose, passate e future. Se si identifica il centro a cui conduce il corridoio dedalico con un atomo al di fuori del tempo e dello spazio, si comprende perché esso sia un punto di vista privilegiato. Tale luogo non è solo la vetta da cui osservare il panorama completo, bensì il vertice da cui godere la vista infinita sul tutto e sull’eternità, una vista che proviene da altrove, dato che il punto è fuori dallo spazio. Se i miti definiscono il centro del mondo come esistente ovunque e da nessuna parte, è perché esso si situa fuori da tempo e spazio convenzionali, in un’altra dimensione. Questo punto centrale è inoltre quello in cui è stato interrotto il meandro, e quindi viene rappresentato anche dall’altra sua estremità, cioè dall’entrata del labirinto.

L’entrata e il centro sono lo stesso punto aperto sul vuoto e sull’eternità; il punto infinitesimale è diventato immenso e contiene allo stesso tempo tutto lo schema, la sua trasformazione nel tempo e tutte le cose (nella misura in cui il nodo rappresenta il tutto).

Se è difficile ammettere subito che un punto su una linea possa contenere tutta la linea, la geometria e la costruzione del labirinto rendono tale proposizione più accettabile. In un’inversione, l’intera linea è inclusa in un punto che è il dentro e il fuori, l’inizio e la fine.

La geometria del labirinto svela una differenza sottile che si esprime ambigualmente nei miti e nelle tradizioni: innanzitutto, esiste un rapporto fra l’incrinatura del meandro o del tempo e la trasformazione geometrica¹. In realtà, tutta la geometria è composta

¹ Non vi è un’unica incrinatura del meandro ma nello schema del labirinto ne è rappresentata solo una. Nel corso della trasformazione del nodo, lo sdoppiamento della corda, i salti che uniscono i nodi rovesciati – i quali, per essere uniti, devono venire interrotti – e i sistemi di anelli costituiscono tutti delle rotture. Vi è pertanto anche una dialettica delle incrinature e degli istanti che conducono all’incrinatura del meandro.

da incroci, stiramenti e torsioni che rappresentano il modo per spezzare un filo sottile.

Così, non esiste incrinatura senza un capovolgimento che ci faccia percepire il nodo, il mondo, o il tutto.

Inoltre, non è la corda del nodo a essere direttamente spezzata o interrotta, ma una dimensione del tempo, rappresentata dal meandro, e che appare nella coscienza del contemplativo. Per Teseo, seguire il filo di Arianna e giungere alla rivelazione dell'“istante” significa poter accedere a un'altra coscienza e al contempo partecipare al principio rappresentato da Brahma. Il liberato diventa anche il “liberatore”.

Inoltre, la connessione che abbiamo rilevato fra la geometria e una incrinatura e un incrocio, equivalenti a un viaggio dall'altra parte del nodo, permette di capire ciò che lega le descrizioni apparentemente contraddittorie delle varie tradizioni in cui si cerca di indicare la via che porta all'emancipazione.

In effetti, si tratta sia di un viaggio su un ponte sottile come una lama di rasoio sia, per contro, di un taglio netto e di una rottura provocati da un'affilatissima lama.

«Aver attraversato e raggiunto la riva opposta, tenendosi in piedi, ciò vuol dire un *Arabant* (A.4.406).» (*Maitri Upanishad*)

«Ora, se la realtà suprema, il Brahma, e la verità, che rappresentano il nostro obiettivo (*Mund UP* 2, 2, II), sono tanto sottili, se la *jauna coeli* è tanto stretta da risultare impercettibile agli occhi degli uomini in preda all'illusione, e visibile solo per coloro che hanno dominato l'ira e sanno padroneggiare i poteri dell'anima (*Mbh* 14, 2785, 5 cfr. *CU* 8.-6.5, *MU*, 6, 30), così deve essere e tale è la via che vi conduce attraverso “l'antico e stretto cammino per il quale i contemplativi, quelli che conoscono Brahma, entrano così educati nel mondo della luce celeste” (*BU* 4, 4, 8). Per esprimersi altrimenti, [il Sé] è il ponte sottile come una lama di rasoio che tiene separati i mondi e che deve essere oltrepassato da tutti quelli che vogliono raggiungere la lontana riva, transeterica e iperuranica.» (*Ibid.*)

«*Kashf al-mahjub* (d. 1071, 2 A-D). La cosa umana più preziosa è lo stato dell'essere fra passato e futuro [...] e gli Sceicchi hanno detto che il Tempo (ossia il momento attuale) è una spada affilata, poiché è tipico della spada poter recidere, e che esso taglia le radici di passato e futuro e cancella dal cuore le preoccupazioni dello ieri e del domani. Per dirla in altre parole, il Tempo è il divoratore del tempo.» (*Ibid.*)

«Nutrimi ché ho fame, e affrettati giacché l'attimo è una spada affilata e il *sufi* è figlio del momento; non è regola della via dire domani (*Mathnavi* 1, 132, 3).» (*Ibid.*)

Il tempo nell'antica Grecia: l'uno e le altre cose

Oltre alla duplice nozione di tempo, nella Grecia del periodo classico è possibile notare l'accento messo sul Logos oltre al tentativo di definire un principio corrispondente al concetto di eternità incluso nell'“istante”.

L'attimo che contiene l'infinito, il momento in cui si uniscono tutte le cose, è il regno dell'*uno*, la totalità autosufficiente e sempre simile a se stessa. Per converso, ciò che esiste nel tempo relativo, il tutto, è composto da *altre cose* sempre mutevoli, non è mai simile a sé ed è incessantemente alla ricerca di altro da sé.

Così come ogni cosa deriva dall'istante infinito, il tutto e le altre cose che compongono il cosmo sono ottenuti a partire da una divisione dell'uno:

«Se il paradigma è per l'eternità, la copia è per il tempo». (*Timeo*)

Pertanto, ciò che tiene unito l'“uno” alle “altre cose” è il Logos. In effetti, si può notare come le funzioni duali del “momento attuale” e del punto senza dimensione che separa e unisce estensioni di tempo o di spazio siano esattamente funzioni logiche, cioè del Logos che, a sua volta, divide e riunisce tutte le cose; è questo il modo in cui lo definisce Filone:

«“Esso le divise nel mezzo e ne dispose i pezzi uno contro l'altro”; descrive il mondo creato “come una serie quasi infinita di cose opposte tenute armonicamente insieme dallo stesso agente o impulso creatore che le aveva inizialmente separate in modo informe e primitivo con varie bisezioni” [...] “Quando il Logos è Dio in rapporto col mondo, [...] esso è sia il separatore dell'universo sia il collante che lo tiene unito”». (Filone, *Gen* 15, 10)

L'ambiguità di questa doppia funzione del Logos, che separa e unisce, è la medesima che abbiamo visto nel caso della fune aurea di Zeus che univa gli oggetti tenendoli divisi, o del *sufi* che si separa dal tempo per esservi unito.

Le parole usate appartengono al linguaggio della topologia, dove si parla di “chirurgia” per recidere una corda, poi reincollata invece che impiombata. Tali termini vanno bene quindi anche per un Dio geometra e topologo. In essi e nel racconto della creazione del mondo, riconosciamo la trascrizione del modello offerto dalla trasformazione del nodo in labirinto.

La creazione dell'universo corrisponderebbe all'inversione del processo geometrico poiché la creazione del tutto (del dedalo) comincerebbe a partire dall'*uno* (o dal centro del labirinto).

La nozione per cui tutta la creazione comporta una distinzione di concetti in contrasto ritorna nel Medioevo, soprattutto nell'opera di Nicola Cusano.

«È con questi contrari che furono erette le mura del paradiso poiché nessuno di essi aveva prevalso sul "più elevato spirito della ragione", (il Logos), che protegge il punto senza dimensione che divide e unisce fra loro i contrari, e non può comprendere la coincidenza degli opposti che sussiste nell'intelletto divino.» (Ananda Coomaraswamy, *op cit.*)

Citare i principi opposti come materiale per la formazione del mondo, oltre che per la costruzione dell'universo mitico e quindi del mito stesso, è assai istruttivo poiché rivela la maniera migliore per indagare sul mito. È il principio base dello strutturalismo enunciato anzitempo. Tuttavia, questo metodo contiene un evidente limite:

«Le *altre* cose partecipano dell'*uno* ma non ne fanno parte poiché esso non possiede parti; così, la loro partecipazione è sia nel tutto (di cui sono parti) sia con l'*uno*, con la conseguenza che: "È a causa di ciò che hanno in comune fra di esse e con l'uno che la loro vera natura è illimitata e che vi sono sia differenze che le limitano nei loro rapporti reciproci e con il tutto. Così, le *cose*, diverse dall'*uno*, e considerate sia come tutto sia come parti, sono illimitate e tuttavia comprensive dei limiti" (Parmenide 158 d)». (*Ibid.*)

Occorre quindi distinguere due significati della partecipazione. In un articolo sul pensiero primitivo, sempre Coomaraswamy afferma che «la discendenza dall'animale totemico non è ciò che sembra all'antropologo, cioè una totale assurdità, ma la discendenza dal sole, il progenitore e *Prajapati* del tutto, nella forma con cui si rivela, in visione o in sogno, al fondatore del clan». Il totemismo non è una semplice linea d'unione ma un triangolo.

Sembra che, operando la distinzione nella partecipazione con l'*uno* e con le *altre cose*, Parmenide stabilisca al contempo la differenza fra linguaggio mitico e simbolico. I simboli indicano la partecipazione con l'"Uno" e il mito quella con le "altre cose". Pertanto, lo strutturalismo, interessandosi soltanto alla lingua mitologica, può comprendere i rapporti fra le cose e la relatività del tutto, ma non potrà mai condurre all'*uno*. Esso può indagare solamente le dimensioni limitate della simbologia e svelare una verità relativa.

Solamente la natura infinita del simbolo può favorire l'accesso all'“autentico” significato del mito.

«(Filebo 53 D, 59 A). [Nella nostra vita], vi sono due cose, un Sé autentico e l'altro che insegue incessantemente qualcosa di diverso da sé. [...] La conoscenza più vera è diretta verso ciò che è, esiste autenticamente ed è connaturato e in armonia con se stesso.» (Ananda Coomaraswamy, *op. cit.*)

Tale autentica conoscenza merita una riflessione più approfondita. Avendo individuato nell'*uno* il termine che definisce ciò che è veramente reale, abbiamo raggiunto una conoscenza superiore o solo aggiunto una nuova “qualifica” al labirinto? Dove siamo andati a finire con la ricerca della conoscenza? Sembra che essa assomigli al sorriso enigmatico del gatto incontrato da Alice nel Paese delle Meraviglie. Finora avevamo visto nelle immagini il riflesso di un mondo mitico prodotto dall'inconscio o dallo spirito, ma adesso non si tratta più del mondo spirituale, bensì dello spirito in sé.

Nel *Cratilo*, Platone descrive l'*uno* come «ogni cosa e il nulla assoluto»; tale formula la ritroviamo in Jacob Boehme: «Nulla e tutto, o questo niente-di-visibile da cui deriva tutto... Chi lo scopre, scopre il nulla e tutte le cose». Quest'ultima definizione si adatta anche al labirinto che, non identificabile con alcun oggetto, assume tuttavia una moltitudine di forme e corrisponde a miti che offrono interpretazioni apparentemente contraddittorie.

Tale titolo, l'*uno*, applicato al labirinto richiama pertanto il titolo del quadro di Magritte: “Questo non è una pipa”. Quello che è rappresentato, l'*uno*, viene definito solo come negazione o privazione di ciò che è sempre *altro*. Siamo di fronte a una doppia negazione della quale ci si potrebbe chiedere se non produca un archetipo dell'assurdo, o se non sia un modo occulto e verace di affermare. Per sfuggire a tale strano raggirio, sarà utile analizzare ciò che sembra assurdo o paradossale nell'esistenza dell'*uno*.

«Se il non essere né avanti né indietro implica la coincidenza col momento attuale, se l'avanti e l'indietro sono ambedue nel medesimo istante, allora ciò che è successo 10.000 anni fa sarà contemporaneo di quello che accade oggi e non vi sarà nulla che risulti più avanti o indietro di qualsiasi altra cosa [...] Tutto sarà quindi in ogni cosa e l'universo in un chicco di miglio, solo per il fatto che tale chicco e l'universo esisterebbero entrambi nello stesso tempo».
(Aristotele, *Fisica* 4.10, 218 A)

Si deve supporre che l'errore di interpretazione commesso da Aristotele sia stato intenzionale e servisse a enfatizzare lo sbaglio

insito nel confondere in modo assoluto l'*uno* e il *tutto*, mentre si tratta piuttosto di un nesso la cui natura cambia radicalmente con una concezione o un'esperienza diversa dello spazio-tempo-spirito.

La vera coincidenza, svelata dalla geometria, esiste fra l'oggetto concreto e limitato e il simbolo senza limiti, ossia fra il nodo come oggetto e come simbolo del tutto, o fra il centro del labirinto come punto determinato e come apertura sull'infinito e sull'eterno.

All'inizio, il simbolo nasce da un'esperienza dell'oggetto o, in un certo senso, da una prospettiva dello spirito sull'oggetto. Questa produrrebbe all'istante una presa di coscienza dello sguardo e della sua origine, oltre a una presa di coscienza della natura essenziale della geometria che imita il processo sfociante in una visione. La geometria offre il modello per afferrare l'esperienza, altrimenti ineffabile, dell'oggetto e, nella misura in cui opera su oggetti trasformati in simboli, ogni intuizione e operazione del geometra assume un significato profondo che si trova incorporato in nuovi simboli. Il geometra che credeva di manipolare corde astratte si scopre improvvisamente guidato in modo inconscio, come da un filo, e lui stesso si sente manipolato come una marionetta sospesa al sistema di cordicelle che credeva di poter congegnare e trasformare.

Attirando lo sguardo dello spirito sull'oggetto, sul segno che a esso conduce e sulla traccia della visione, la geometria produce un'immagine che non è un idolo e neanche una copia ma qualcosa di più dell'oggetto rappresentato. L'immagine diviene simile a uno specchio e, in quanto tale, rinvia lo sguardo e l'effigie di colui che guarda, oltre a produrre l'immagine di ciò che è osservato. L'oggetto e il vedente si fondono e sono collegati dal percorso dello sguardo. L'oggetto è diventato l'apparizione dello sguardo che si fonde con il suo cammino e la sua origine.

In un solo momento, tutto appare distinto e si unisce. Il simbolo ci insegna a percepire un'aura grazie a uno sguardo penetrante. Colui che vede viene invitato a scoprire in sé l'immagine del creatore di cui si dice: «Ed egli creò l'uomo a sua immagine». L'immagine è sempre invisibile, ma contenuta in ogni luogo. Si può simboleggiare tale immagine con lo *Oudja*, l'occhio cosmico degli Egizi.

Nel simbolo del labirinto rileviamo quindi la coincidenza fra lo sguardo e l'immagine dell'oggetto che, in quanto specchio, lo riflette. Tale sguardo che presiede alla creazione rappresenta inoltre il Tempo eterno insito in una visione istantanea.

Come il nodo che unisce e il nodo scorsoio di un *lazo* che serve a

catturare il sole, lo specchio diventa l'arma e il simbolo dello spirito e del tutto. Per il mito greco, esso è la corazza, l'unico modo di vincere la Gorgone dallo sguardo pietrificante. La corazza-specchio respinge lo sguardo della Gorgone su se stessa. Si potrebbe interpretare questo sguardo come quello che trasforma i simboli viventi in oggetti inerti. L'opera della Gorgone è l'opposto dell'opera di Dedalo che riesce a convertire gli oggetti in simboli e che, "aprendo gli occhi" delle sue statue, infonde loro la vita. A conferma di tale ipotesi di un labirinto-specchio, un mosaico greco-romano (cfr. figura 48) rappresenta l'immagine del dedalo formato da un nodo al centro del quale si trova l'immagine riflessa della Gorgone. Pertanto, vi sarebbe un'identificazione fra il dedalo e lo specchio-corazza. In questo modo, il labirinto indicherebbe l'equivalenza fra l'imprigionare (o lo smarrire) uno spirito maligno in un nodo e la sua neutralizzazione nell'immagine riflessa, che rinvia lo sguardo maligno verso se stesso. Tuttavia, questo specchio può anche corrispondere a uno sguardo più potente di quello della Gorgone, lo sguardo dell'*uno* occultato nel dedalo, nel percorso labirintico.

Gli specchi sacri dei Celti e dei Cinesi non hanno una superficie effettivamente capace di riflettere l'immagine e si presentano invece molto spesso come un disco in cui si trova inciso un disegno labirintico (cfr. figura 74). Ciò è dovuto senz'altro alla sostituzione del nostro sguardo limitato con uno sguardo infinito che collega tutte le cose fra loro e a una sorgente unica.

Il simbolo dello specchio che rappresenta lo spirito si conserva per esempio anche nella tradizione persiana, specie ne *Il convegno degli uccelli di Attar*. Alla fine di un pericoloso viaggio compiuto dagli uccelli alla ricerca del loro signore, questi si presenta come uno specchio che bisogna riscoprire nel viso e negli occhi di ciascun vicino. Al giorno d'oggi, un'altra interessante coincidenza è rilevabile nella topologia dei nodi i quali pongono problemi risolvibili con un gioco di specchi.

«Il complemento dei nodi, vale a dire lo spazio che li attornia, ha una struttura geometrica naturale che è possibile usare per delineare la differenza fra nodi che non sono equivalenti. Appare così una geometria non euclidea [...] In effetti, si possono benissimo inventare geometrie non euclidee con specchi disposti in una sorta di caleidoscopio...» (*Scientific American*, febbraio 1994)

Così, anche la geometria che conduce al simbolo di uno specchio totale corrisponderebbe a un gioco di specchi.

Il tempo ciclico e i sistemi di anelli

«Dall'era dell'essere promana lo sviluppo delle epoche della sua destinazione, che consiste nella vera storia mondiale. Ogni volta che l'essere tiene fede al suo destino, si produce, subitamente e in modo imprevedibile, un mondo. Ogni epoca della storia mondiale è un'epoca dell'essere. Lo sviluppo dell'essere nelle varie epoche appartiene alla sua qualità segretamente temporale e caratterizza l'essenza del "tempo" pensato all'interno dell'essere. Ciò che si presenta come ordinario nel tempo non è che il vuoto di una pura apparenza di tempo raccolto sull'essere in quanto fenomeno». (M. Heidegger, "La Parole d'Anaximandre", in *Chemins qui ne mènent nulle part*, éd. Gallimard)

Il fatto che il simbolo sia come uno specchio indica che, in senso stretto, non si può parlare di un significato dei simboli. Questo spiega perché i linguisti considerano infruttuosa la ricerca di un senso definitivo del simbolo o del mito. Il simbolo non rappresenta o non rimpiazza qualcosa, ma può essere un contenitore, come la coppa del Graal o come una cornucopia. Analogamente al modo in cui è utilizzato dalla matrigna nella fiaba di Biancaneve, lo specchio può riversare infinitamente ciò che si trova al di fuori e al di là. Ma in realtà il contenuto si trova nell'uomo e il simbolo è quindi un segno che rinvia l'uomo a se stesso e all'esperienza dell'"Io".

A fianco delle antiche teorie sullo spazio e sul tempo, esistono pertanto dei riti, delle tecniche e delle gnosi che conducono su questo percorso e all'esperienza del Tempo eterno incluso nell'istante.

Il nodo trasformato in sistema di anelli può quindi rivelare un significato simbolico in una gnosi, per esempio, nei cicli temporali del mazdeismo come li interpreta Henri Corbin in *Temps cyclique e gnose ismaélienne*. Accredito la prospettiva di Corbin, analizzeremo questa gnosi come un qualcosa di preesistente al cristianesimo e all'islamismo e che merita l'appellativo dato di *weltreligion* (religione mondiale). Così, tale gnosi fondata su miti antichissimi può esprimere in modo nuovo il contenuto implicito o non concettuale di un pensiero primitivo basato sul modello labirintico. In essa, scopriremo «la concezione di un tempo ciclico che non è il Tempo dell'eterno ritorno ma il tempo del ritorno a un'origine eterna»².

«[...] La cosmologia mazdaica ci fa capire che il tempo ha due aspetti essenziali: il Tempo eterno, senza fondo e senza origine, e il Tempo limitato o "di lungo dominio" [...] Il Tempo eterno è il paradigma, il modello del Tempo li-

² Questa concezione non è necessariamente in contrasto con quella del buddismo o dell'induismo; a questo proposito, si veda l'opera di W.R. Kloetzli, *Buddhist Cosmology - Science and Theology in the Images of Motion and Light*.

mitato fatto a sua immagine. Ed è per questo che il tempo della nostra esistenza e della dimensione terrena lascia trasparire una dimensione che è altro rispetto alla propria scansione cronologica: una dimensione di luce che gli impone forma e senso. Per contro, l'assenza o l'annullamento di tale dimensione misura la profondità delle tenebre di un essere che è radicato in questo Tempo». (H. Corbin, *Temps cyclique et gnose ismaélienne*)

Questa gnosi si fonda su un mito in cui si verifica una lotta fra due principi, da una parte Ohrmazd (Ahura Mazda), che rappresenta l'esistenza da sempre presente, l'eterno, la purezza e la luce, e dall'altra Ahriman che rappresenta invece la negatività, il nulla e le tenebre.

Dal conflitto fra i due principi nascono i cicli del tempo relativo che non è altro che l'eternità rimandata, utile a temporeggiare con Ahriman, il nemico, prima di sconfiggerlo definitivamente:

«Secondo il bundahismo, Ahriman si alzò dalle profondità e giunse ai confini, là dove si trova la stella delle luci [...] Percependo uno splendore e un potere superiori ai suoi, ricadde nelle tenebre per formare la sua contro-creazione». (*Ibid.*)

Ohrmazd combatte contro Ahriman instaurando i cicli del tempo che permettono di recuperare il Tempo eterno. Siccome il Tempo eterno è rappresentato dalla gloria e dalla luce emanata da Ohrmazd, i cicli sono impersonati da angeli di luce, o *fravarti*, che accettano di incarnarsi, di scendere sulla terra e di confondersi con l'anima degli uomini.

Ogni *fravarti* possiede in sé una *fravarti* e così si stabilisce una gerarchia che conduce fino a Ohrmazd.

Grazie all'unione con l'anima o con gli angeli custodi che possono trasparire in un altro individuo, gli uomini possono reimpossessarsi dell'eternità e riunirsi con Ohrmazd invece di sottomettersi ad Ahriman.

«Grazie a questa visione di continua risalita dagli inferi, vediamo realizzarsi di Ciclo in Ciclo l'alchimia della resurrezione. Essa propone una serie di espansioni, di svestimenti e di rivestimenti a cui occorre assoggettarsi per non ricadere indietro, al di sotto di sé».

Così, come nello specchio-labirinto il Tempo si confonde col percorso dello sguardo, analogamente, in questa gnosi il tempo si trova materializzato, incarnato, impersonato e infine riconosciuto in una visione o contemplazione.

La gnosi che abbiamo così ridotto e sfigurato, presentandola in

pochi paragrafi, costituisce un'esegesi che risulta complementare a quella della geometria del labirinto.

«Ricondurre all'origine: ecco il senso esatto della parola che designa l'esegesi spirituale esoterica, *ta'wil*, l'operazione per eccellenza del pensiero ismailita e di cui l'opera alchemica non è che un caso particolare. Il Tempo ciclico che riporta all'origine sarà pertanto un'esegesi in sé, l'esegesi totale dell'umanità, l'archetipo di ogni esegesi.» (H. Corbin, *Temps cyclique et gnose ismaélienne*)

Nella geometria, si rileva come, a partire da un nodo che rappresenta il tempo relativo, si possa ritrovare il Tempo eterno (il centro del labirinto) grazie alla ricerca del cammino che corrisponde a una visione e a una presa di coscienza. Nella figura 57, abbiamo notato come gli anelli (i quali possono rappresentare i cicli temporali e gli angeli custodi) si uniscono per formare il percorso del labirinto che conduce a un tempo assoluto.

Osserviamo anche che essi sembrano costituire il rifiuto di seguire il corso del filo e la preferenza per un tragitto più libero consistente nel saltare da un segmento all'altro del filo. Tale rifiuto potrebbe corrispondere alla ribellione di Ahriman che causa l'inizio dei cicli temporali³.

È particolarmente sorprendente il modo in cui la gnosi, legata a una liturgia, si traduce in una disciplina che porta al riconoscimento dell'ipostasi e crea delle visioni in cui tutte le cose traspaiono una nell'altra.

Così, l'angelo è anche il Tempo, l'anima, il destino, la gloria o la luce o l'abito di Ohrmazd, e perfino la liturgia; inoltre, come vedremo, il tempo è rappresentato anche da un nuovo tipo di nodo, il *kosti*. Pertanto, ritroviamo tutti i significati occulti del simbolo del labirinto.

«[...] Raggiungere l'angelo paredro significa ottenere l'immortalità [...] Analogamente, l'incontro di Daena "sulla strada" del ponte Cinvat simboleggia il mutamento del tempo limitato in tempo eterno, il compimento del proprio destino e la pienezza della luce di gloria, o *xvarenah*. Perciò, è solo con l'anti-

³ In un'altra versione del mito non vi è ribellione, ma il dubbio avanzato dall'angelo Zervan che rappresenta il Tempo infinito: «E se tutto questo universo non fosse nulla?...»:

«[...] Il terzo angelo si ferma allora in sé: si immobilizza in uno stupore che favorisce la formazione di uno scarto, di una distanza fra sé e il mondo dell'esistenza eterna in cui si trincerava. Vi è allora il "Tempo che passa" e crea la lontananza. La trasgressione diventa regressione e rottura dell'avvenire eterno che realizza eternamente nel presente l'eterno passato. Quando l'angelo si libererà da tale stupore, si vedrà "messo in ritardo", sorpassato, ricaduto indietro rispetto a sé. Da terzo è regredito a decimo. Anche lo strutturalista, frenato da una costruzione composta da contrari, si comporta in modo analogo concludendo che il mito non possiede un vero senso e non percepisce il significato attribuito al vuoto».

cipazione che si può tornare all'anima la visione del tempo eterno sotto forma del suo angelo archetipico; tale pre-visione, palesando ciò che ancora essa non è e ciò che sarà, le rivela anche il proprio essere come "eternità rimandata". Di conseguenza, l'anticipazione è la legge vitale di un'esistenza che, comprendendo se stessa, non può far altro che tendere a una esistenza superiore se non vuole restare indietro in eterno rispetto a sé. Tale anticipazione si manifesta con rituali e ingiunzioni, oltre che con incantesimi di un'iconografia mentale o di visioni estatiche. È stato giustamente interpretato in questo senso il simbolismo del *kosti*. Il *kosti* è il cordoncino sacro intessuto con lana d'agnello con cui si cingono gli zoroastriani e che viene adorato come segno religioso distintivo. Il cordoncino va girato tre volte attorno alla vita ed è formato da quattro nodi: il significato simbolico attribuito dalla tradizione ai quattro nodi indica la tetrad *zervanità* (da Zervan, il tempo) a cui, come nel mito del "cocchio dei Magi", si aggiunge un quinto membro che dà coerenza alla tetrad e la completa.» (H. Corbin, *Temps*, cit.)

È come se i riti che si servono dei simboli avessero lo scopo di riscoprire nella vita, appropriandosene, lo sguardo che ha generato il simbolo e si è nascosto in esso. Se la geometria legata al mito ha trasformato gli oggetti in simboli con un movimento ascendente, nella gnosi i significati interconnessi nel simbolo ridiscendono negli oggetti e negli esseri.

L'omologia fra tutti questi significati che traspaiono gli uni negli altri permette d'interpretare in modo più completo le immagini legate ai miti in cui vi sono anelli o cerchi.

«È in quanto fato e destino personale che Zervan (il tempo) si presenta anche come *xvarr*, cioè come luce celeste di gloria e "fuoco di vittoria", che sono innanzitutto gli attributi degli Yazata celesti. Tale gloria si manifestò come nimbo e folgorio aureolato dei principi delle dinastie sacre che precedettero la nostra cronologia; questa visibilità si conserva nella stilizzazione del nimbo che, dalla figura del *saoshyant* mazdaico, si è trasferita in Occidente nella rappresentazione del Cristo e in Oriente nelle figure del Buddha e dei *bodhisattva*. Ma non si tratta solo di un carisma regio e sacerdotale: è anche la potenza che costituisce l'essere di un essere di luce, dandogli coerenza. In questo senso, la "gloria" denota l'anima stessa in quanto preesistente al corpo. Da allora, se tale luce di gloria, raffigurazione del tempo eterno, viene impartita a ogni essere di luce in quanto sua anima, si può ben dire che essa rappresenti il suo destino e la sua eternità.» (*Ibid.*)

Nella quarta parte di questo libro presenteremo diverse immagini legate ai miti e che contengono dei cerchi.

Come nel calendario di Cnosso, i cerchi possono rappresentare il Tempo sotto forma delle varie lunazioni ma possono anche assumere tutti i significati attribuiti ai cicli del Tempo e rappresentare il destino, le anime, la luce, il fuoco della vittoria, il nimbo, la saggezza, o «la potenza che costituisce l'essere di un essere di luce, dandogli coerenza» ecc.

Dato che i miti sono polisemici, non esiste un'interpretazione univoca delle immagini dell'arte primitiva ma esse rappresentano comunque una visione unificante⁴.

La gnosi che abbiamo analizzato svela una caratteristica tipica di tutta la mentalità primitiva, ma questa può creare in altri miti varie altre omologie.

⁴ Ritroveremo questo aspetto allorché nel capitolo ventiduesimo analizzeremo i disegni composti da cerchi.

L'ASSE E IL RECINTO

«Solo il cammino a ritroso ci farà progredire.»
Martin Heidegger

Finora abbiamo esaminato l'origine del cammino labirintico e a questo punto dobbiamo chiederci quale sia l'origine del recinto dedalico, cioè del labirinto non più inteso come muraglia che imprigiona ma come cinta che guida e protegge.

Le mura del labirinto sono linee aggiunte arbitrariamente per separare e recintare le circonvoluzioni del meandro oppure corrispondono a un elemento specifico del nodo? Per rispondere, possiamo seguire a ritroso la trasformazione geometrica, rintracciando così la funzione delle mura labirintiche, dapprima in un nodo toro e poi nel nodo originario.

Le mura del labirinto, come si vede nella figura 59, nascono da un cammino che unisce due volte gli spazi delimitati dalla corda del nodo. Questa doppia via definisce un tragitto attraverso lo spazio del nodo allentato e si manifesta come doppio asse nodale (da distinguere dal *self-axe*) che forma una croce al centro del labirinto. La scoperta di questo asse è sorprendente perché vi sono numerose maniere di unire gli spazi definiti dalla proiezione del nodo e perché non è possibile stabilire un asse unico per un nodo tridimensionale la cui configurazione è soggetta a mutamento. Passando dalla geometria dei solidi alla topologia dei nodi, la nozione di asse si fa più complessa.

Esiste quindi un perfetto equilibrio, e una polarità, fra nodo e labirinto, fra via e recinto: la corda del nodo (o la sua cinta) diventa il cammino nel labirinto; il doppio cammino attraverso il nodo diviene il doppio recinto labirintico. Tutto è rovesciato: il contenuto diventa contenente, e la causa diventa effetto.

Di conseguenza, si spiega così il fatto che il labirinto viene talora chiamato "il corridoio dell'ascia bipenne". La *labrys*, o ascia doppia, capace di fendere o recidere con entrambe le lame, era un im-

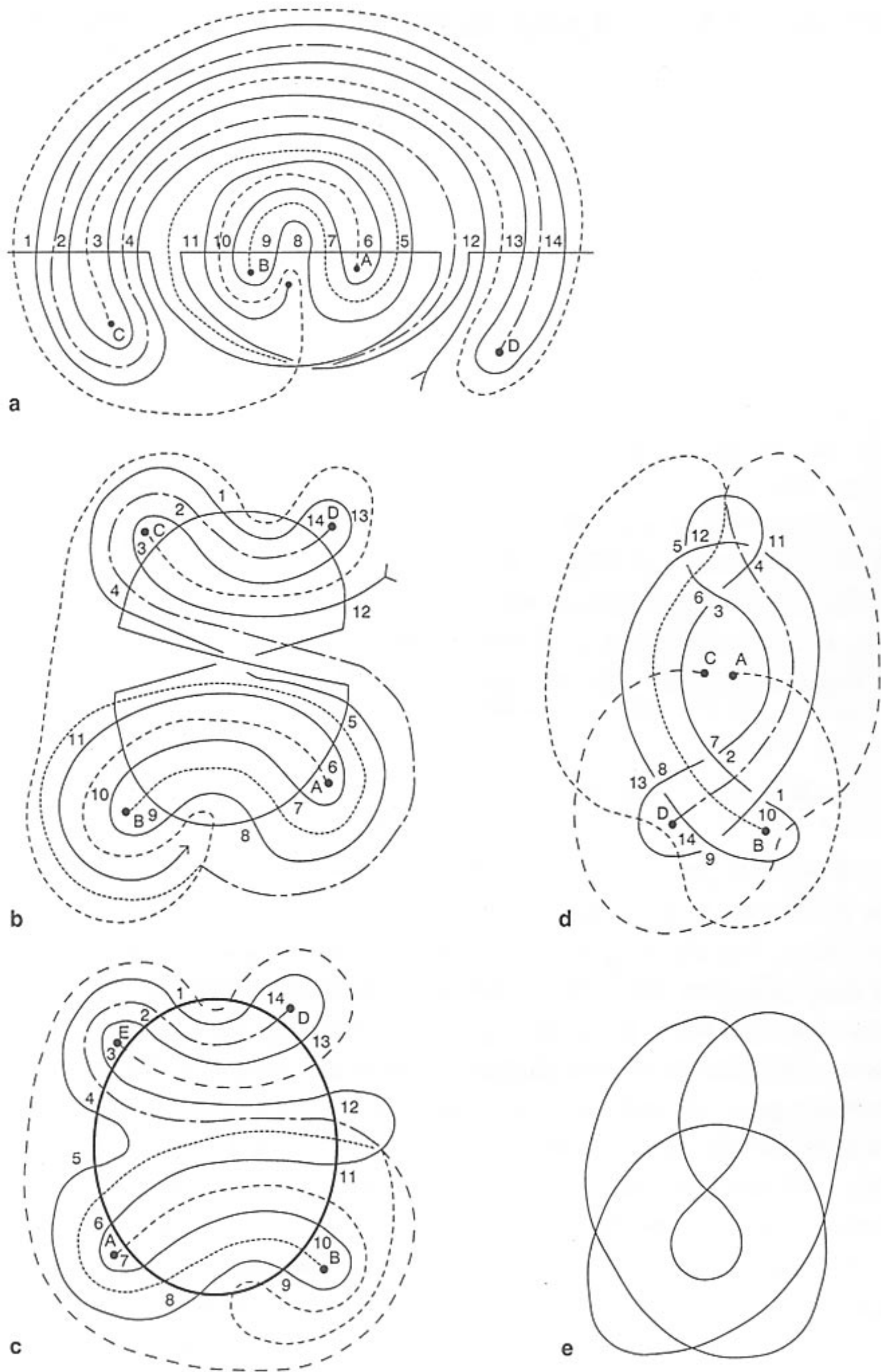


Figura 59 - Dal recinto del labirinto alla mappa del nodo. Possiamo ritrovare il luogo del recinto labirintico nel nodo, seguendo a ritroso la trasformazione nodale nel percorso del labirinto. (a) Il labirinto. (b) Il nodo toro incrociato. (c) Il nodo toro. (d) Doppio asse del nodo. (e) Il doppio asse quando vengono riunite le sue estremità.

portante emblema presso i Cretesi e i Celti, che la associavano a Giano bifronte, il dio delle porte e dei passaggi, e quindi anche al labirinto. Peraltro, è stato ipotizzato che la radice etimologica di labirinto vada proprio cercata in *labrys*. Si ritiene che l'ascia che taglia in due fosse il simbolo dell'asse che realizza un analogo fine geometrico; così, il labirinto che rappresenta letteralmente il corridoio del doppio asse può anche essere detto "corridoio dell'ascia bipenne".

Anche se si opinasse che questo nome si applica solo a una sala del palazzo di Cnosso, decorata con doppie asce e anelli a due protuberanze, si potrebbe ribattere che tale sala era probabilmente una commemorazione del labirinto. Del resto, il nome è particolarmente azzeccato poiché corrisponde concretamente all'antica denominazione egizia di "corridoio della doppia verità", menzionata in papiri dal titolo «Libro del corridoio della doppia giustizia, Libro delle due vie, Libro della doppia dimora vitale, Libro delle caverne». In questi papiri, si tratta della pesatura, del giudizio e della trasformazione delle anime nel mondo sotterraneo, cioè nel labirinto.

La realtà e la polarità

Ma perché questa polarità e questo equilibrio? Non si tratta solo di un gioco ma di una volontà di contenere completamente il nodo. In effetti, il nodo si definisce in relazione alla corda e all'apertura, e al loro rapporto. Lo si può percepire come una forma di gruviera: una struttura fatta di buchi, oppure di formaggio. Osservando dei ragazzi giocare in un'impalcatura, non riusciremmo a dire se si arrampicano su di essa o se la attraversino. L'equilibrio insito nello schema del labirinto risolve il dilemma a un livello ancor più radicale e serve a descrivere un tutto che è più della somma delle parti costituenti e che allude a un particolare concetto di realtà. La realtà viene espressa in forma di simultaneità e riconciliazione di principi opposti. L'equilibrio serve a superare un dualismo che ci impedisce di cogliere il tutto. Il tutto è palese, va da sé, ma è proprio questa caratteristica di evidenza in sé che occulta ai nostri occhi la sua vera natura e l'implicita inversione.

L'equilibrio fra le relazioni bipolari a cui conduce la geometria dimostra anche come le parti e il senso dei relativi simboli si trasformino secondo il rapporto in cui si presentano. Alla geometria

corrisponde una sorta di algebra dei simboli, che hanno un valore o un significato che cambia in base ai termini dell'equazione. Questo è quanto accade anche nelle equazioni algebriche moderne, ma non vi si dà peso, in quanto ciò che conta è il risultato finale; le incognite devono restare tali finché non assumono un valore quantitativo.

Per esempio, nella mitologia dei Dogon, il doppio asse rappresenterebbe innanzitutto il cammino della parola che si infila nel nodo. Ma tale percorso non equivale a quello compiuto dal Logos: il cammino della parola investe una struttura creando il linguaggio ed è la struttura linguistica che, a sua volta, nasconde il cammino del Logos. Tuttavia, nello schema del labirinto il doppio asse traspunto in un'altra dimensione diventa la guida e il contenitore del percorso del Logos. Esso diventa il simbolo del verbo creatore che si fa parola attraverso l'uomo e denota la cosa in sé, l'unità originaria o l'elemento essenziale dietro la parola che gli permette di unirsi alle altre parole per determinare il senso.

Allora, è possibile rappresentare l'unità del tutto con una piramide che contiene o sovrasta un labirinto, come accade in Egitto (cfr. figura 60). Ciononostante, la piramide non è completa se non vi è trasformazione del nodo. Ci sarebbe quindi una geometria che corrisponde in modo particolare all'erezione di questa simbolica piramide; del resto, l'abbozzo di una piramide attraverso una struttura nodale esprime meglio come si definiscono le cose grazie ai loro rapporti.

La concretizzazione del doppio asse, che diviene muro del labi-

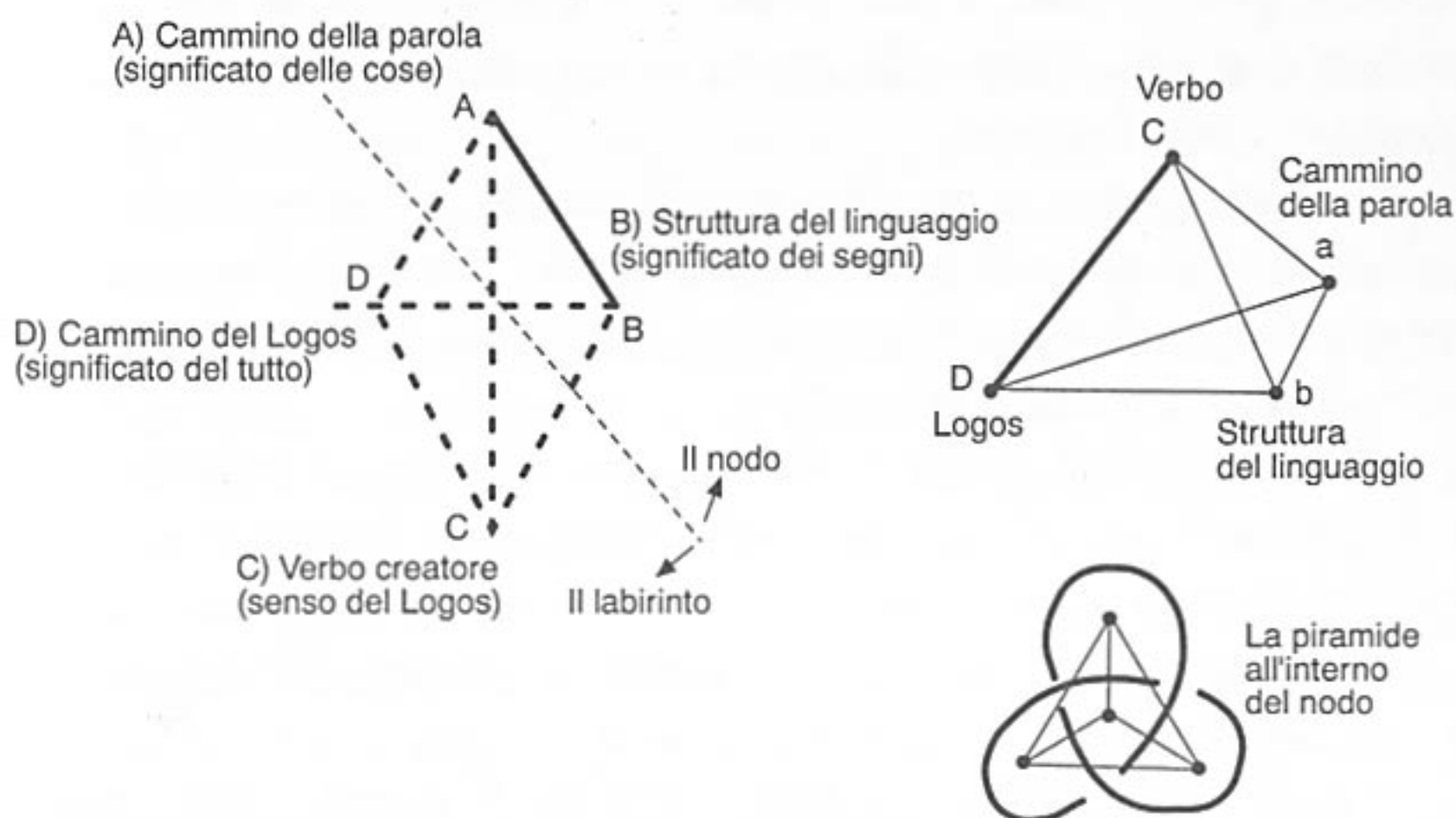


Figura 60 - La piramide del linguaggio.

rinto e contenente invece che contenuto, illustra come, attraverso i simboli creati dalla geometria, ciò che è intangibile diventa concreto e come le cose concrete assumono un significato assoluto. Il vuoto si fa colonna, l'energia diventa il suono dell'OM, lo spirito si trasforma in fiamma o in uccello. Tuttavia, il messaggio del mito non consiste nel dire che lo spazio è una colonna o che lo spirito è un piccione, ma che tutto è segno e *fa* segno.

Gli assi: cause o effetti

Abbiamo detto che il recinto del labirinto corrisponde al doppio asse del nodo. Ma cos'è veramente un asse? Qual è la sua essenza?

Schwaller de Lubicz ha sottolineato il significato e l'importanza del concetto di asse per gli antichi Egizi. Queste "linee immaginarie" non sono l'astrazione di un fatto concreto, ed è impossibile stabilire se si tratti di cause o effetti. Che cosa nasce prima, il cerchio o il centro? O, per esprimersi come i taoisti: «Che cosa causa il movimento del carro: il cerchione della ruota o il mozzo?». Schwaller de Lubicz non ha esitazioni nel definire l'asse la "*volontà* di una figura".

La fisica moderna ha rimesso in auge tale questione, confutando la teoria delle cause locali e propugnando la nuova nozione del "tutto" continuo che smentisce l'idea classica del mondo analizzabile in parti separate, dotate di vita autonoma. Dov'è il centro delle cose e dell'universo? Dove possiamo trovare l'origine delle cose? Che cosa gira attorno a che cosa? Il vecchio tema su cui doveva meditare Sansone legato alla ruota di un mulino torna a essere la questione fondamentale.

Senza addentrarci in un discorso filosofico, possiamo notare che il principio dell'asse serve per fare un nodo. Per farlo, bisogna dapprima utilizzare il capo di una corda come asse attorno al quale avvolgere l'altra estremità (figura 61).

Per completare il nodo, si deve inserire la stessa estremità così che si confonda con l'asse dell'anello formato dalla prima operazione. Ogni nodo si caratterizza per una specifica alternanza fra queste due manovre: il percorso della corda fa nascere un asse, oppure concretizza un asse che era immaginario.

Il doppio asse completa e svela l'ordine di questo processo, segue il percorso della corda e, al contempo, unisce tutti gli assi che

non sono stati occupati dalla corda. Esso rappresenta una potenzialità del nodo e una qualità fondamentale dello spazio che ha permesso di realizzarlo. Possiamo chiamare "volontà" tale principio? La volontà è una cosa difficile da definire.

Non è possibile identificarla con la cosa che si vuole né con lo scopo verso cui essa tende; piuttosto, la volontà è il potere di compiere, di esplorare il vuoto creato da un'attesa o da una speranza latente, e di scoprire la natura di un desiderio che si precisa e si trasforma con la sua realizzazione pratica. Un indovinello che troviamo nella saga di Re Artù esprime bene questa relazione fra desiderio e volontà: «Che cosa desidera massimamente una donna da un uomo? La sua volontà». Forse è proprio la cieca volontà di Teseo a sedurre Arianna, dato che lei conosceva già il segreto del labirinto. Questo aspetto della volontà è palese nello schema labirintico, dove è il doppio asse, divenuto recinto, a guidare l'eroe o il pellegrino verso il suo desiderio o la sua origine, o meglio verso l'origine del suo desiderio.

Ma come si produce questa rivelazione del significato del doppio asse? Nella geometria del labirinto, il doppio asse non compare subito, prima di tutto si incontra il *self-axe*. La corda intera diviene *self-axe* e in seguito si localizza un asse di simmetria. È solo dopo che si è stabilito il percorso del meandro che si cancella il *self-axe* e lo si sostituisce con il doppio asse, che rappresenta lo spazio.

Nella costruzione del labirinto, ogni fase svela un senso occulto presente nella fasi precedenti; esiste una dialettica che procede rivelando il rapporto fra tre diverse specie di assi. Tale dialettica è evocata implicitamente nel mito della trasformazione del pilastro di Osiride, prima albero, poi colonna del tempio e infine asse del mondo.

L'antica geometria non costruisce nozioni complesse a partire da

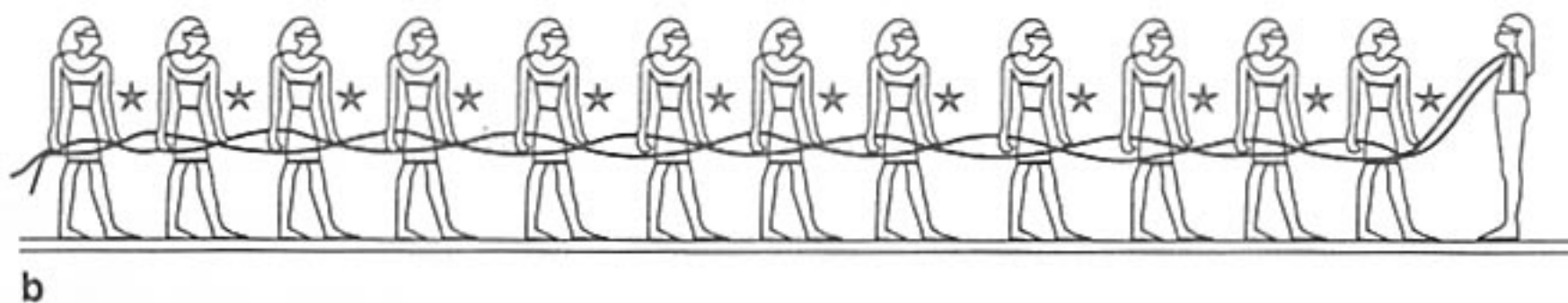


Figura 62 - (a) «Queste sono le Ore di Ra: le loro immagini sono tra le dita [?] e le loro ombre sono al di sotto della loro fronte [?]». (b) «Coloro che sostengono la doppia corda intrecciata da cui provengono le stelle»: così vengono definite le dodici figure che estraggono la doppia corda dalla bocca di Aken. Sapendo che a ogni «ora» corrisponde la nascita di una stella, diventa chiaro anche il resto del testo in cui si dice che a ogni giro di corda nasce un'ora; poi, dopo il passaggio di Neter, Aken reinghiotte la corda, facendo tornare indietro il tempo (tratto da R.A. Schwaller de Lubicz, *Symbol and the symbolic*).

postulati più semplici, ma presenta livelli di senso che si incastrano e si penetrano a vicenda. Essa coglie e rende palese un processo inconscio. La geometria si sviluppa come le «ore» degli Egizi (figura 62).

«Fra le dita e al di sotto dell'ombra proiettata dalla fronte.» (Iscrizione sulla stele della tomba di Ramsete)

Parafrasando la mitologia egizia, si può affermare che il *self-axe* svela la natura e la volontà dell'asse. Il doppio asse è figlio del *self-axe* come Horus è figlio di Osiride, e ne realizza il potenziale. Come si legge nel testo egizio: «Il figlio rivela la faccia del padre». Nel mito, il rapporto padre-figlio evoca una sorta di potere seminale dell'asse.

Il parallelismo scoperto fra la struttura geometrica e quella soggiacente al mito può condurci ancora più lontano. Sembra che il rapporto fra il nodo e gli assi corrisponda anche alla relazione fra il corpo fisico e i corpi più sottili dell'essere come la immaginavano gli Egizi (figura 63). Tale relazione si rispecchia anche nei rapporti fra i protagonisti del mito greco.

Ne consegue che la trasformazione geometrica operata da Dedalo presenta ipoteticamente un modello simile all'impegno per la conoscenza di sé che produce lo sviluppo dei corpi sottili dell'essere. Le due cose vanno di pari passo poiché, secondo la tradizione, conoscersi significa riconoscere ciò che non si è nella realtà, virtual-



Figura 63 - Kha è il corpo fisico mortale, o il cadavere. Ka è invece l'energia vitale o il doppio; Ba è l'anima o corpo eterico o soffio vitale, rappresentato da una cicogna o da un volatile a testa umana; Akh è la luce o lo spirito universale, rappresentato da un ibis e concepito come aspetto dello spirito che immagina in anticipo l'oggetto della creazione. Come indica l'ortografia l'Akh è l'inverso di Kha, forse analogamente al labirinto costruito sul doppio asse che è l'opposto del nodo.

mente e potenzialmente; vuol dire svelare il volto occulto, riconoscere che la connessione è assente o incompleta. Vi sono numerosi *mandala*, in cui una specie di algebra mascherata a guisa di simboli si abbina a una geometria; essi costituiscono una visualizzazione e una meditazione e possono condurre a tale risultato.

L'architettura del tempio egizio riproduce questa relazione nel rapporto fra gli assi. Ne *Le temple dans l'homme*, Schwaller de Lubicz dimostra che il significato del tempio di Luxor va ricercato nello studio dei suoi vari assi. L'intero tempio fu eretto su tre assi e il suo allineamento è dislocato da un asse all'altro grazie a una minima rotazione.

Ciò spiega perché gli angoli delle mura non siano perfettamente ortogonali e perché, nell'insieme, il tempio segua una curva. L'interpretazione degli affreschi e dei geroglifici dipinti o incisi su ogni muro dipende dall'asse sul quale esso è orientato. Il tempio stesso evocherebbe pertanto una trasformazione o un processo di evoluzione spirituale dell'uomo.

«Una volta per tutte, dobbiamo concepire il tempio dei faraoni come il processo di un seme che produce i suoi frutti.» (Schwaller de Lubicz, *op. cit.*)

Il centro

Via via che comprendiamo meglio il ruolo svolto dall'incrocio centrale del labirinto e il significato simbolico evocante il verbo creatore, o l'*uno* o il Brahman moltiplicato, si riuscirà a cogliere meglio la complessità insita nell'ambivalente nozione del vecchio centro:

nessuna parte.

Nel nodo allentato, è impossibile definire un centro perché esso può cambiare; nel labirinto, invece, troviamo un doppio centro ben definito, ma in modo ambiguo. Il centro è creato anche dall'intersezione dei bracci della croce e dallo sbocco del percorso fra due bracci della stessa, dal punto d'arrivo del cammino o, diversamente, dall'entrata del labirinto, che rappresenta il punto in cui si emerge in questo mondo oppure la porta che conduce oltre questo mondo.

Ci sarebbero così due doppi centri, poiché tutti e due sono in contatto con la croce centrale. (Il fatto che il cammino la tocchi ancora due volte indica che necessariamente il centro geometrico acquista un significato simbolico e il mito raggiunge il suo scopo solo quando l'intero processo è terminato).

Questo effettivo doppio centro non corrisponde esattamente al centro del nodo; esso viene concretizzato dalla trasformazione nodale e, prima di ciò, esisteva allo stato potenziale. Si trova in un'altra dimensione e può pertanto essere proiettato nel mondo tridimensionale in qualunque luogo a seconda del punto di vista o della prospettiva usata.

Così, il centro mitico è più ricreato che scoperto o ritrovato. Ciò spiega anche perché molti filosofi tendono a rifiutare l'idea del logocentrismo: in effetti, nel nostro mondo non esisterebbe un senso assoluto e un'unica verità, ma un'infinita potenzialità che permette di scoprire questo senso ricreandolo e riconoscendo l'esistenza di un universo globale finito.

Ritroviamo pertanto una dialettica di centri che corrisponde a quella degli assi e prodotta dall'insieme dei rapporti fra i centri formati dagli incroci del filo sulla proiezione del nodo.

Pare che una dialettica analoga governi i rapporti fra tutti i centri del corpo umano rappresentati dai *chakra*. Ognuno di questi indica un luogo di accesso e una tappa del cammino che riunisce tutti i centri e conduce all'unità. Essi evocano un progresso e una scala che porta a un centro localizzato fuori dal corpo, poco sopra la testa, oppure ovunque.

Ritroviamo questa apparente incoerenza fra una concezione dualistica o quadruplica del centro anche in India, a Roma e particolarmente nella cultura dell'antica Irlanda. A Tara, ma anche a Uisnech, il centro viene rappresentato da una fortezza in cui si riuni-

conoscenza”, che emetteva un grido se entrava in contatto con la persona destinata a diventare re; in seguito, la si chiamò anche “membro di Fergus”.

«In un'altra storia si parla di un rituale più elaborato in cui il grido di Fal era preceduto da una simbolica rinascita. A Tara, vi erano due lastroni, uno chiamata Bloc e l'altro Bluigne, che si ergevano così vicini che vi si poteva infilare una mano solo di taglio. Per far entrare un uomo, essi si aprivano fino a poter accogliere il suo carro, e Fal, la pietra-pene, era lì, alla fine della corsa del carro; quando si presentava un uomo meritevole di dignità regale, essa cigolava contro l'asse del carro affinché sentissero tutti.» (Alwin & Brinley Rees, *Celtic Heritage*)

A Uisnech, il centro è rappresentato anche da un braciere originariamente acceso da Midé, il capo dei druidi. Associato a tale focolaio, si trova un seggio al di sotto del quale venivano sotterrate le lingue tagliate dei druidi. Tuttavia, a Uisnech esiste un doppio di questo centro: “la pietra della divisione” che equivale all'ombelico del mondo e presso la quale, secondo la leggenda, si trovava il pozzo da cui iniziò il diluvio universale. Questo dualismo raddoppiato viene espresso, sebbene in modo diverso, in numerosi centri minori sparsi in Irlanda.

IL SECONDO LABIRINTO DEGLI HOPI

«La Parola non viene sola.»
Proverbio dei Dogon

Anche gli Hopi, popolazione amerindia dell'Arizona, si servono del simbolo rappresentato dal labirinto cretese, specie durante la cerimonia del *wuwuchim*, ma lo associano a un altro labirinto, a doppia entrata, che ha forma quadrata (figura 64).

Ecco come spiega Frank Waters il significato dei due simboli mettendolo in relazione al mito della nascita:

«Nel labirinto circolare che corrisponde a quello cretese, il centro della croce [...] simboleggia il padre sole, dispensatore di vita [...] e tutte le linee e i passaggi al suo interno formano il piano universale del creatore che l'uomo deve seguire nella sua vita; i quattro punti dove finiscono i rami del labirinto rappresentano i punti cardinali o le direzioni intraprese in questo piano universale di vita. A chi segue questo piano viene garantita una "doppia sicurezza", ossia la rinascita [...] Inoltre, il labirinto circolare allude a un altro significato, in quanto simbolizza i confini concentrici della terra che rivendicavano tradizionalmente gli Hopi [...] Il labirinto quadrato, noto col nome di Tapu'at, "la madre e il bambino", rappresenta una rinascita spirituale che corrisponde alla transizione da un mondo a quello che viene dopo, e che è simboleggiato dalla stessa nascita. Le due estremità dei bracci di destra della croce rappresentano i due stadi della vita: il bambino prima della nascita nel seno della terra madre e il bambino dopo la nascita, con la linea che raffigura il cordone ombelicale e il percorso per accedere alla vita. I due bracci avvolti della croce rappresentano: uno la membrana fetale che avvolge il bambino nell'utero, l'altro le braccia della madre che culleranno il neonato [...] Strutturalmente, è possibile tracciare un parallelo fra madre e figlio con la *kiva* (sacro sotterraneo di forma quadrata dove si preparano e si iniziano le cerimonie), considerata anche terra-madre». (F. Waters, *The Book of the Hopis*, Ballantine Books)

La complementarità di senso attribuita ai due simboli si accorda con quella della loro forma. Il labirinto circolare implica un percorso unico delimitato da un recinto doppio mentre quello quadrato comporta un percorso doppio racchiuso da un unico recinto (non tenendo conto della piccola sbarra, che non ha valenza strutturale). Il fatto che i due simboli siano incisi sui lati opposti di

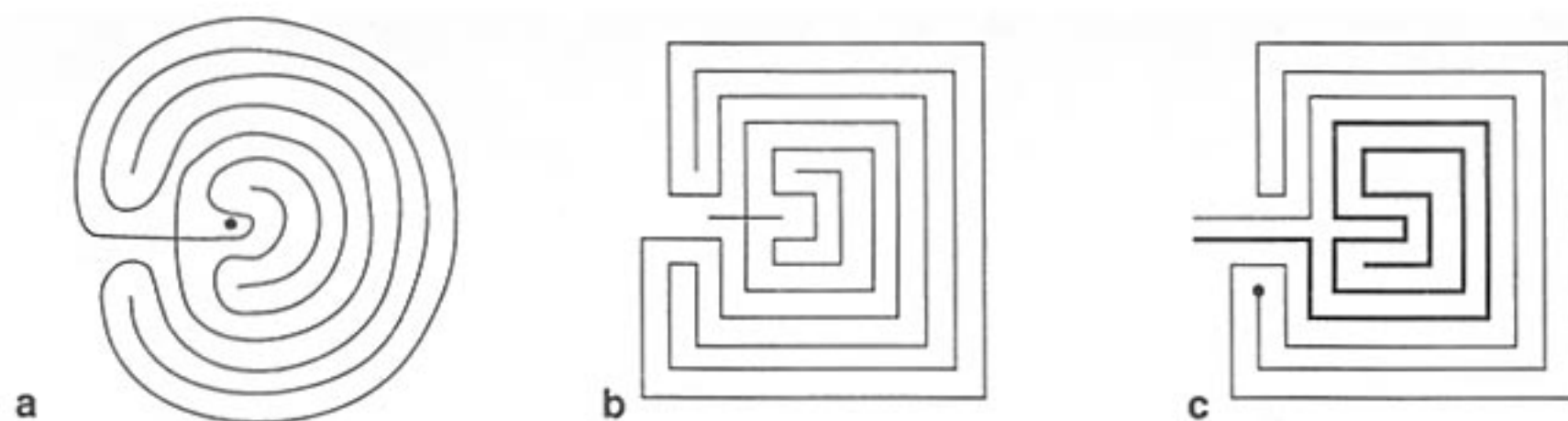


Figura 64 - I labirinti degli Hopi. (a) Primo labirinto. (b) Secondo labirinto. (c) Percorso del secondo labirinto.

un'unica pietra potrebbe indicare che il nuovo labirinto è la raffigurazione inversa del primo.

Se all'origine dello schema vi è davvero la geometria del dedalo, si dovrebbe poter ottenere il secondo labirinto hopi a partire dallo stesso nodo grazie a una nuova trasformazione. Intuitivamente, possiamo pensare di ottenere l'opposto del labirinto cretese facendo perno sul suo intero percorso attorno all'asse di simmetria. In realtà, osserviamo che il nuovo disegno è ottenuto imperniando gli anelli del meandro attorno ai loro assi parziali di simmetria, il che significa far girare il meandro attorno alla metà del doppio asse (figura 65).

Pertanto, la rotazione attorno a tutti gli assi di simmetria si traduce nell'inversione di significato del simbolo: da un al di là dove si situa il "disegno del creatore", o piano del padre sole, al mondo terreno dove viene descritta la nascita, o affioramento, sulla terra madre. I processi di evoluzione e involuzione, o creazione e procreazione, sono presentati come uniti da una specie di inversione che è ben più complessa del capovolgimento di direzione sulla stessa via.

È evidente che la trasformazione del labirinto hopi presenta problemi di cui ci sfugge la soluzione. Per esempio:

1. è difficile stabilire razionalmente secondo quale principio il meandro venga interrotto in un certo punto invece che in un altro (cioè nel punto in cui viene a coincidere);
2. per ottenere il nuovo schema del meandro, non è possibile permutare semplicemente l'ordine degli incroci sul nodo toro; siccome si tratta di un nodo, bisogna incrociare il *self-axe* in modo complesso (figura 66). Stranamente, il nuovo *self-axe* così incrociato produce di nuovo una figura analoga ai tracciati malekuliani.

La combinazione degli incroci del *self-axe* che provocano le per-

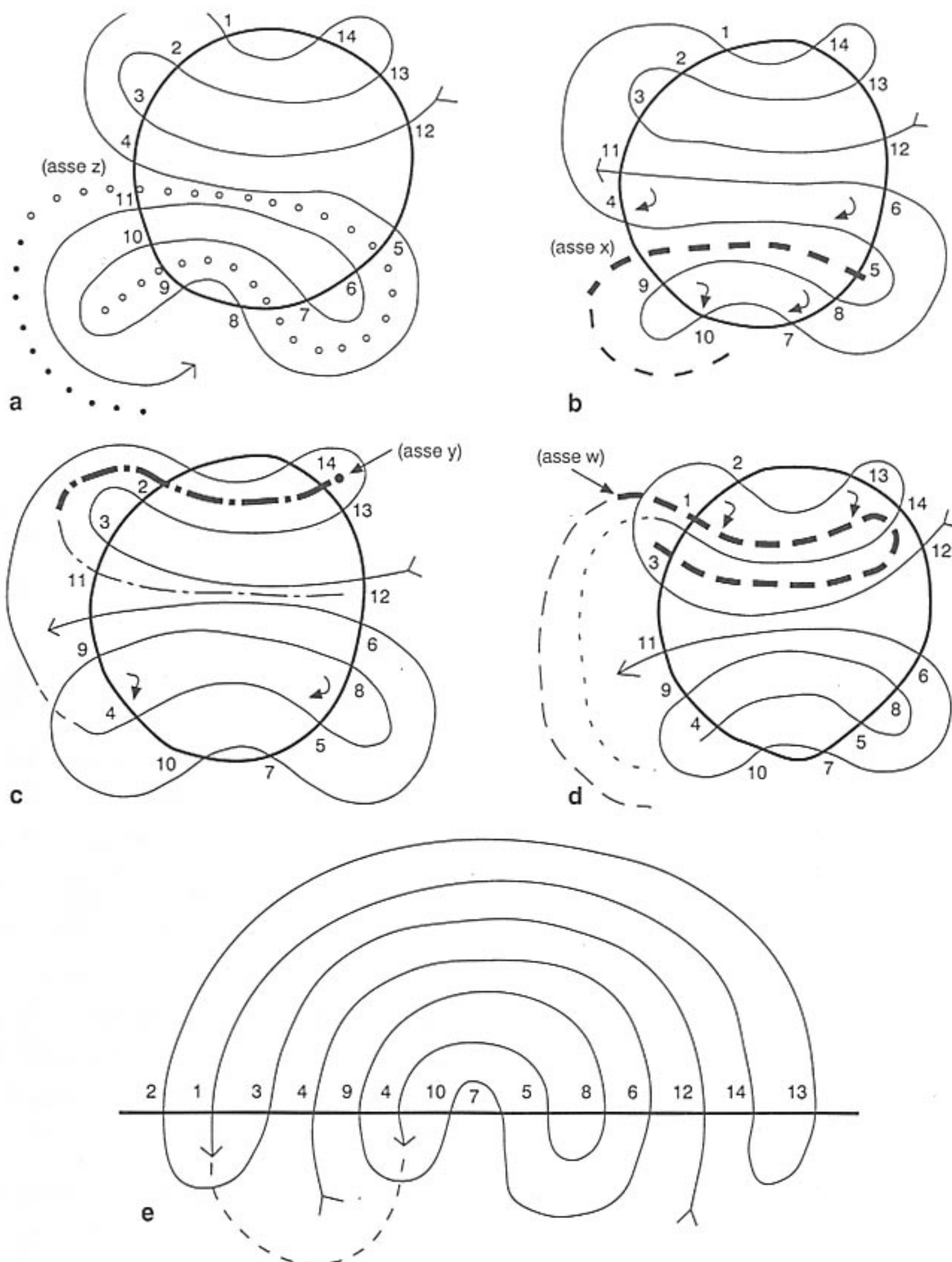


Figura 65 - Trasformazione del nodo toro per ottenere il secondo percorso del labirinto: si fa ruotare il meandro intorno alla metà del doppio asse. Il meandro, quando si accavalla su se stesso, risulta tagliato, formando quindi due percorsi del labirinto. Quando si tratta di un nodo, non è possibile operare questa rotazione senza incrociare e piegare il *self-axe* (cfr. figura 66). (a) Il doppio asse 3 è quello intorno al quale si fa ruotare il meandro. (b) Con questo movimento le cifre 4-11, 5-6, 9-10, 7-8 risultano invertite. (c) Ruotando il meandro attorno all'asse x si invertono le cifre 4-9 e 5-8. Si segni poi la metà del terzo ramo del doppio asse y. (d) Ruotando il meandro attorno all'asse y si invertono le cifre 2-1 e 13-14 (il meandro si sovrappone al secondo ramo del doppio asse). Infine il meandro ruota intorno alla metà del doppio asse. (e) Così si ottiene il percorso nel secondo labirinto hopi.

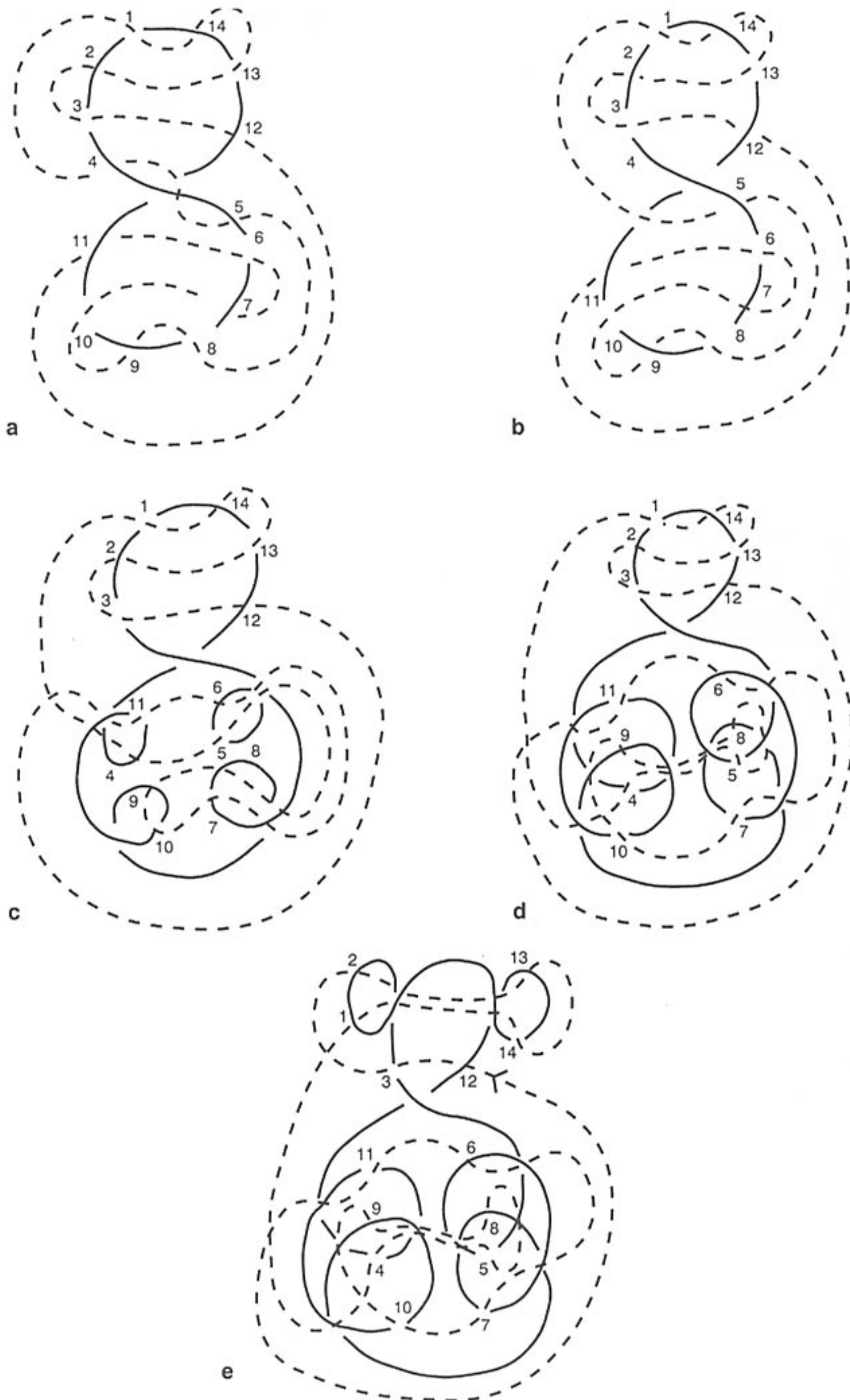
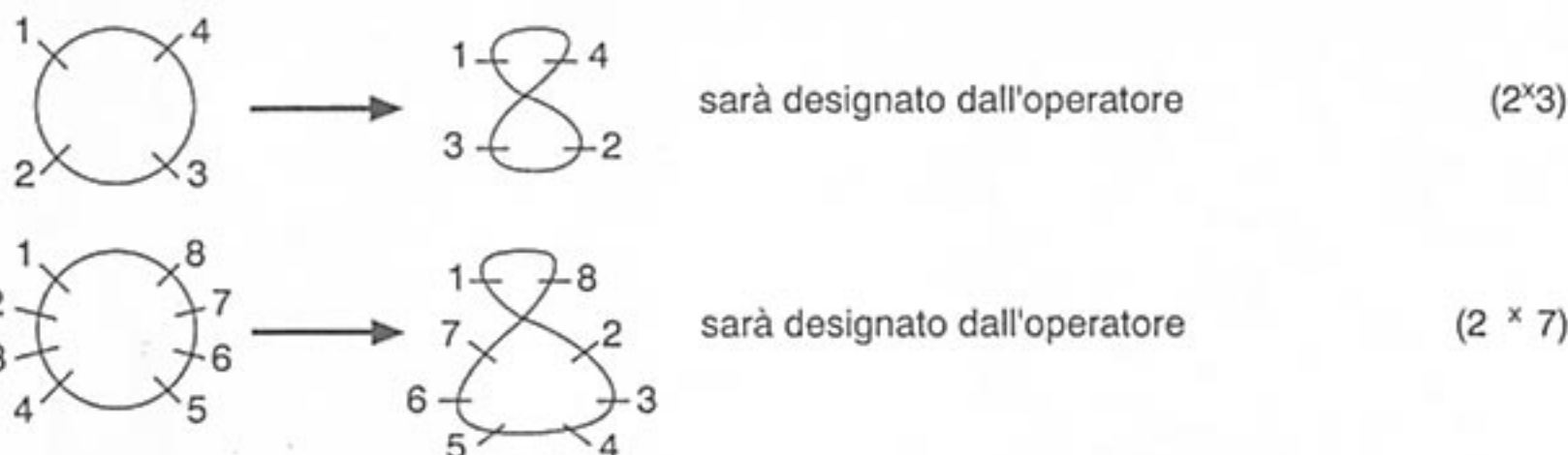
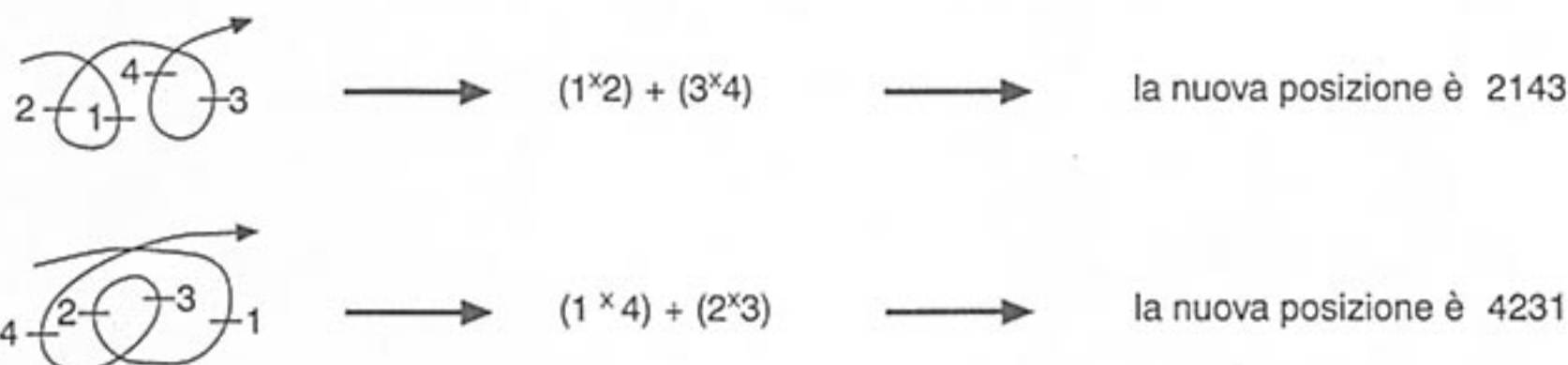


Figura 66 - L'incrocio del *self-axis* per ottenere il percorso del secondo labirinto hopi. Come per il primo incrocio del *self-axis*, i nuovi incroci vanno interpretati come la rappresentazione di un passaggio dell'osservatore dall'altro lato del nodo.

- L'incrocio del *self-axe* può essere definito dal primo e dall'ultimo numero dell'anello dove si verifica il cambiamento di posizione.



- Se si aggiungono parecchi incroci del *self-axe*, otteniamo di nuovo un mutamento di posizione dei numeri, uguale a quello ottenuto con la permutazione indicata dall'operatore.



- Se combiniamo diversi incroci, il risultato sarà diverso da quello ottenuto con l'aggiunta delle permutazioni indicate dall'operatore.

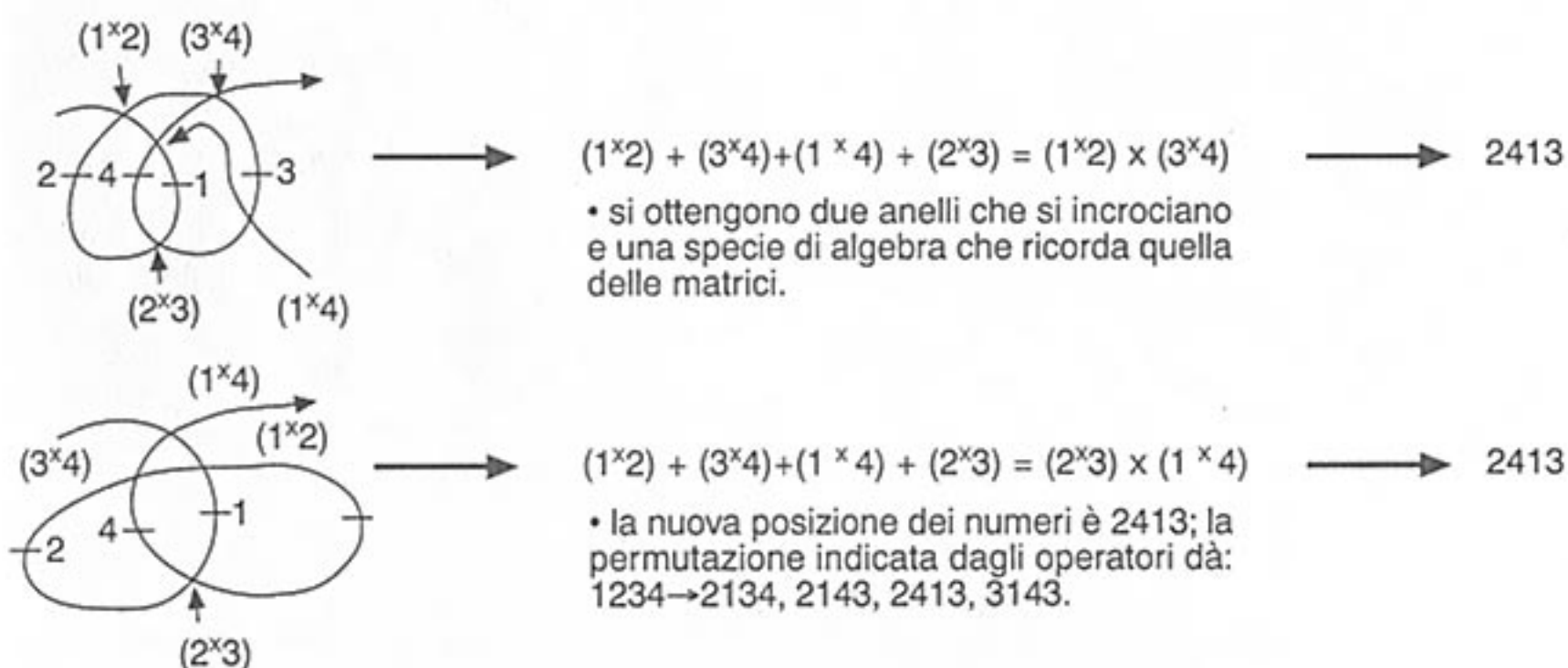


Figura 67 - L'algebra degli incroci. Come dimostrato nelle figure 65 e 66 i mutamenti del percorso del meandro e le permutazioni delle relative posizioni dei numeri si ottengono per mezzo di combinazioni di incroci del *self-axe*. A ogni incrocio di quest'ultimo corrisponde un mutamento di posizione dei numeri. Tuttavia combinazioni più complesse di incroci producono cambiamenti diversi nella semplice addizione di permutazioni, come riportato negli esempi di questa figura.

mutazioni corrispondono a un'algebra che appare simile a quella delle matrici (figura 67).

Ci si potrebbe chiedere su quale regola si fondi il calcolo algebrico di tali incroci. Potrebbe essa consentire di trovare la corrispondenza fra i nodi malekuliani e i vari percorsi labirintici? Esisteva nel mondo antico una siffatta regola per una combinatoria? Di ciò si ritrova, per esempio, la traccia sui sigilli cretesi, dove si nota una specie di sistema di ganci, o parentesi, a loro volta rap-

presentati da simboli che agiscono su altri simboli in essi contenuti. Nel mito, il significato dei tropi viene analogamente influenzato da altri tropi che fungono da operatori.

Ogni simbolo è contemporaneamente sia un dato sia un fattore operativo.

Secondo un proprio livello di astrazione, l'arte antica e primitiva potrebbe quindi illustrare tanto le immagini prodotte dai tropi quanto la combinazione dei movimenti dei tropi.

IL VERO DEDALO È UN NODO A QUATTRO DIMENSIONI

«Noi tutti ci bagnamo nel linguaggio.»
Niels Bohr

Finora abbiamo ipotizzato che il dedalo evocato nei vari miti fosse costituito da un nodo da percorrere o attraversare in diverse maniere. Così, la scelta fra i percorsi corrisponderebbe a una biforcazione delle vie nell'immagine del dedalo presentato dal mito greco. Ma esiste un'immagine che rappresenti più direttamente un labirinto composto da percorsi in biforcazione? In effetti, vedremo che un esame dello schema prodotto dalla geometria permette di generare tale immagine. Abbiamo già visto che, sul nodo toro, figura due volte ogni punto e incrocio rappresentato sulla proiezione del nodo. Prescindendo dalla maniera con cui è stato formato il nodo toro, possiamo concludere che a un segmento di corda che unisce due incroci nel nodo, dovrebbero corrispondere quattro segmenti che permettono l'unione dei quattro incroci corrispondenti sul nodo toro. Ad A, B sul nodo dovrebbe corrispondere non solo A, B e $A'B'$ sul toro ma anche A, B' e A', B (figura 68). Finora abbiamo rappresentato solamente due di tali segmenti, uno sul *self-axe* e uno sul meandro, e abbiamo diviso la corda del nodo in due percorsi distinti. Ma potremmo aggiungere due segmenti che uniscono il *self-axe* al meandro (figura 69).

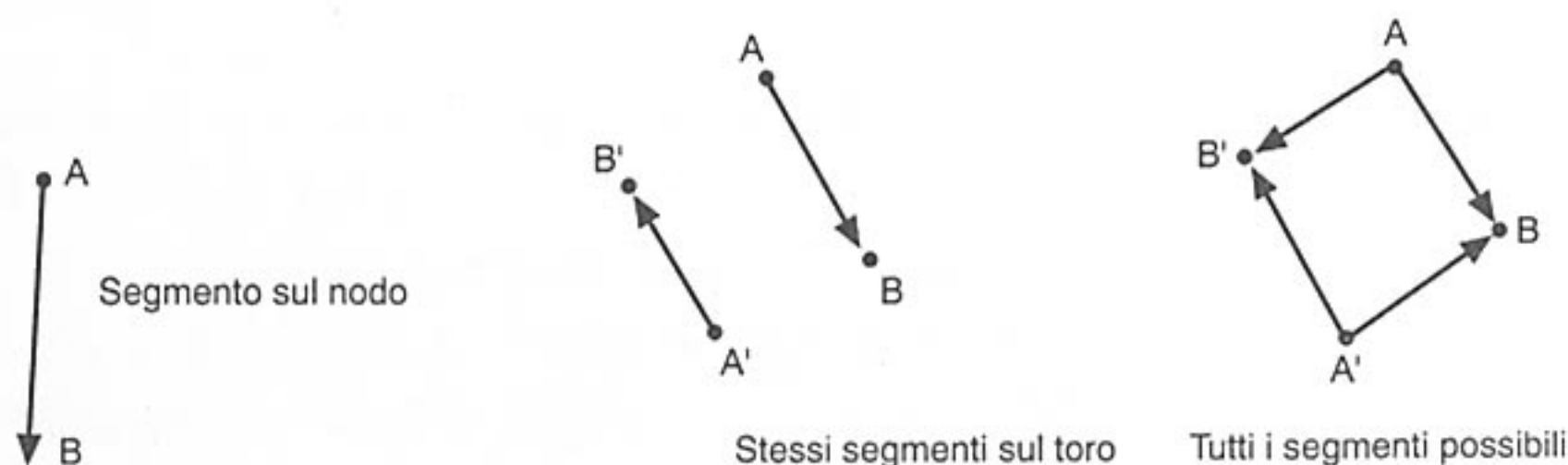


Figura 68 - Un segmento di corda che unisce due incroci del nodo corrisponde a quattro segmenti che uniscono quattro incroci sul nodo toro.

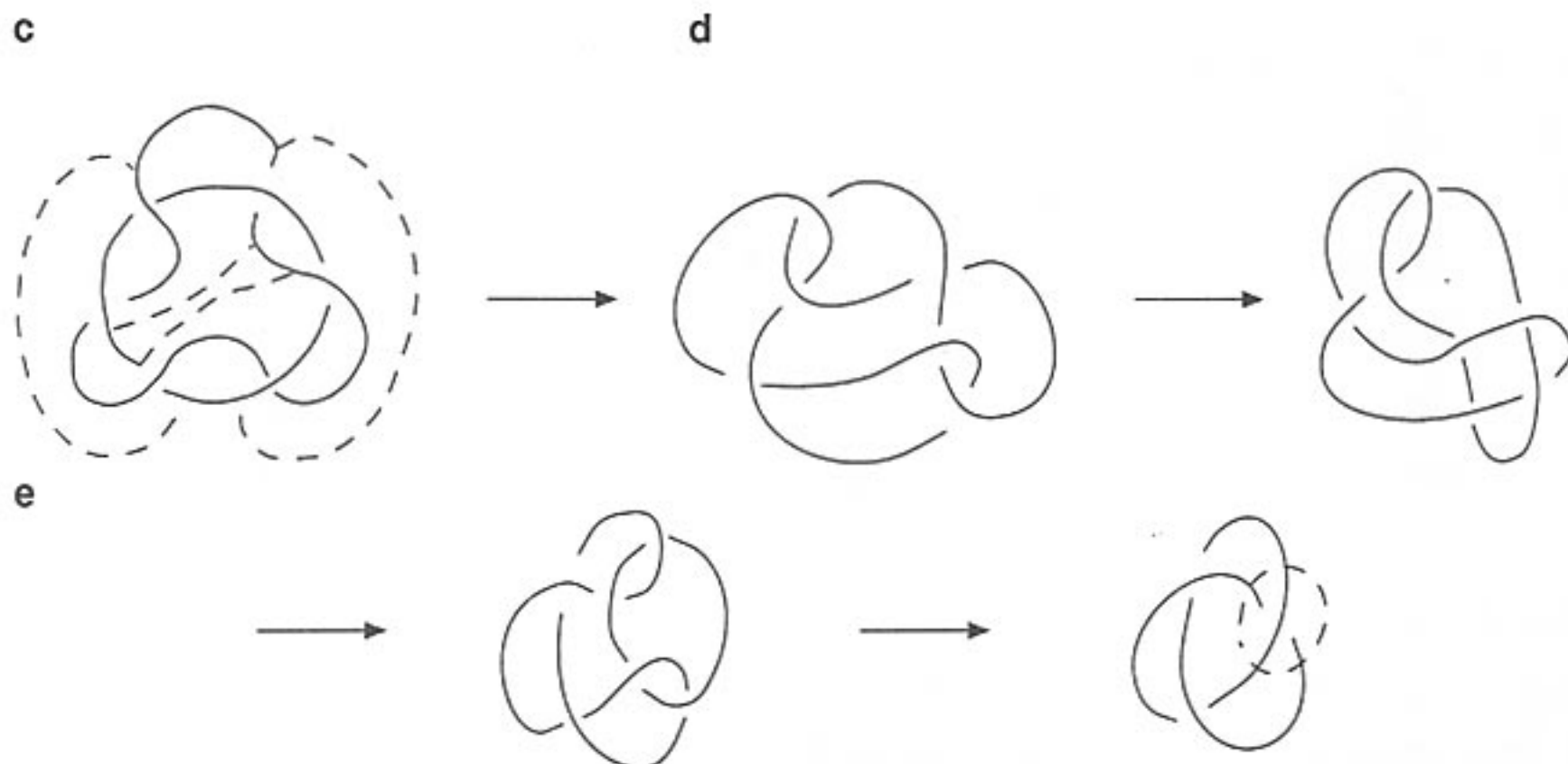


Figura 69 - Il nuovo percorso e il nodo a quattro dimensioni. (a) Per semplificare, invece di un nodo di cravatta, ci serviremo di un semplice nodo a tre incroci. (b) Al segmento $6 \rightarrow 1$ sul nodo corrisponde: $3 \rightarrow 4$ sul meandro, $6 \rightarrow 1$ sul *self-axe*, o $3 \rightarrow 1$ dal meandro al *self-axe*, e $6 \rightarrow 4$ unendo il meandro al *self-axe*. Al segmento $3 \rightarrow 4$ sul nodo corrisponde: $6 \rightarrow 1$ sul meandro, $3 \rightarrow 4$ sul *self-axe*, o $6 \rightarrow 4$ dal meandro al *self-axe*, e $3 \rightarrow 1$ unendo il meandro al *self-axe*. (c) Sostituendo il percorso del nodo toro col nuovo percorso descritto sopra, si ottengono due nodi separati. (d) Rimpiazzando un numero dispari di coppie di segmenti, si ha un nodo analogo ai tracciati di Malekula. (e) Se si sostituisce un numero pari di coppie di segmenti, si può di nuovo ottenere un nodo toro. Nel caso presentato qui, il toro equivale al nodo originario su cui la croce viene sostituita con un anello. Disegnando tutti i percorsi, si ottiene un nodo a quattro dimensioni; cfr. figura 70.

Sostituendo certe parti dell'antico tracciato del nodo toro con questo nuovo percorso, è possibile ottenere, a seconda del numero dei percorsi sostituiti, sia due nodi distinti (figura 69c) sia un nuovo nodo, unico e simile ai tracciati di Malekula (figura 69d), oppure

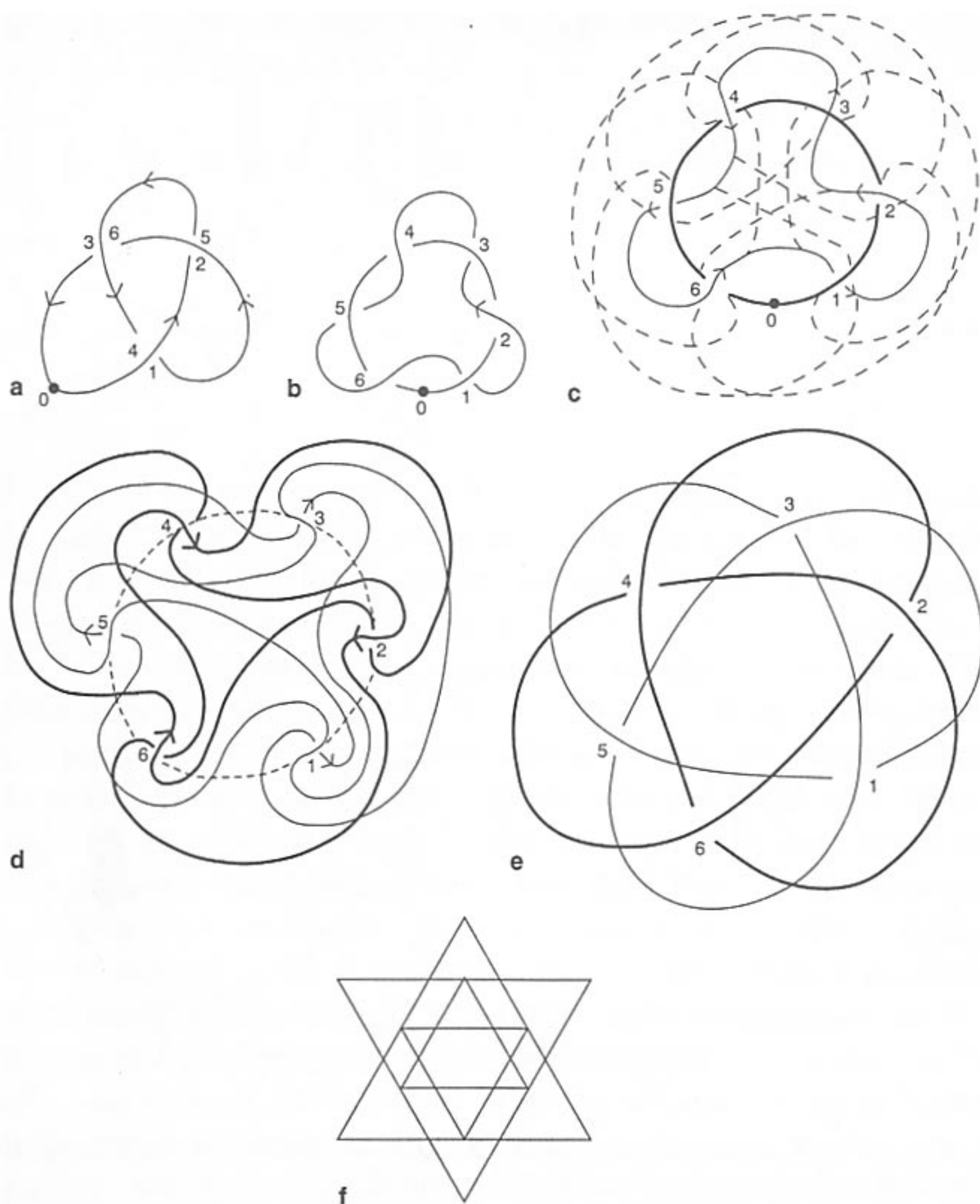


Figura 70 - Un nodo a quattro dimensioni. (c) Unendo tutti i percorsi possibili sul nodo toro, si ottiene un nodo a quattro dimensioni. L'ordine di sovrapposizione dei fili è indeterminato e quindi lo è anche la natura del nodo. Il nuovo tracciato è quello tratteggiato. (d) Altro percorso del nuovo cammino (rappresentazione unica). Seguendo un altro percorso sul nuovo cammino, vediamo che corrisponde a due nodi simili al nodo originale (a), intrecciati o sovrapposti, come si vede meglio nella figura e. Notiamo anche che i nodi della figura d sono in torsione come quello rappresentato nei mosaici delle figure 48 e 49. (e) Schema semplificato della figura d. (f) Altra rappresentazione della figura e: nodo di Salomone.

re un nodo toro equivalente a quello ottenuto se sul nodo normale si sostituisce una croce con un anello (figura 69e). Sotto altra forma, quindi, ritroviamo il collegamento fra tutti gli schemi simbolici incontrati in vari sistemi culturali.

Se si rappresentano tutti i percorsi in un solo disegno, la nuova figura presenta un cammino che si biforca in continuazione e l'immagine di un nodo a quattro dimensioni (cfr. figura 70). Il nodo originario non è che una particolare sezione di questo nodo quadridimensionale e il percorso del labirinto si presenta come un cammino interdimensionale in questa quarta dimensione. La rappresentazione della nuova combinazione del percorso richiede l'abbandono del metodo seguito per disegnare il nodo. Essa corrisponde all'aggiunta di un diverso ragionamento. Allora, non è più possibile distinguere un cammino unico e si può finire per vagare indefinitamente nel nodo. Pertanto, è anche il confondersi delle argomentazioni a creare il dedalo.

Così, otteniamo una nuova immagine che coincide con quella del dedalo evocato dal mito, e non si riesce a dire con esattezza a quale nodo esso ci rinvii. Il simbolo rappresenta sempre una pluralità di cose in modo indeterminato ed evoca i loro rapporti, o una sorta di loro denominatore comune. Il nuovo nodo corrisponde a una maniera di percepire o di fare l'esperienza del primo nodo, esperienza certamente sorprendente ma non meno veritiera. Non c'è alcun criterio che permetta di stabilire se l'immagine del nodo prodotta da una cinepresa sia più reale della nuova immagine nodale prodotta dalla geometria. A partire da un relativismo compare una diversa realtà.

Vari studiosi affermano che la coscienza nascerebbe da un flusso di informazioni, associate come i neuroni che le trasmettono per mezzo di una complessa rete. Potremmo rappresentare tale rete in modo schematico grazie a questo nuovo nodo labirintico. Così, otterremmo una curiosa coincidenza fra l'immagine di un nodo prodotta dalla coscienza e l'immagine del processo che la produrrebbe. Inoltre, si può supporre che proprio un normale nodo rappresenti la maniera in cui numerosi processi autonomi producono nell'insieme una reazione coerente rispetto alla percezione di un evento, cioè rappresenti il modo in cui funziona la coscienza. La stessa immagine rappresenterebbe quindi sia l'oggetto percepito, sia la maniera in cui viene percepito sia il processo col quale la coscienza elabora il significato di ciò che percepisce. Così, abbiamo un altro aspetto di quanto costituisce l'unità del tutto.

Dalla figura 70 si può vedere come per il nuovo cammino che unisce gli incroci non vi è più un percorso privilegiato. Allora, si può tracciare la nuova via in modo da rappresentare due nodi in-

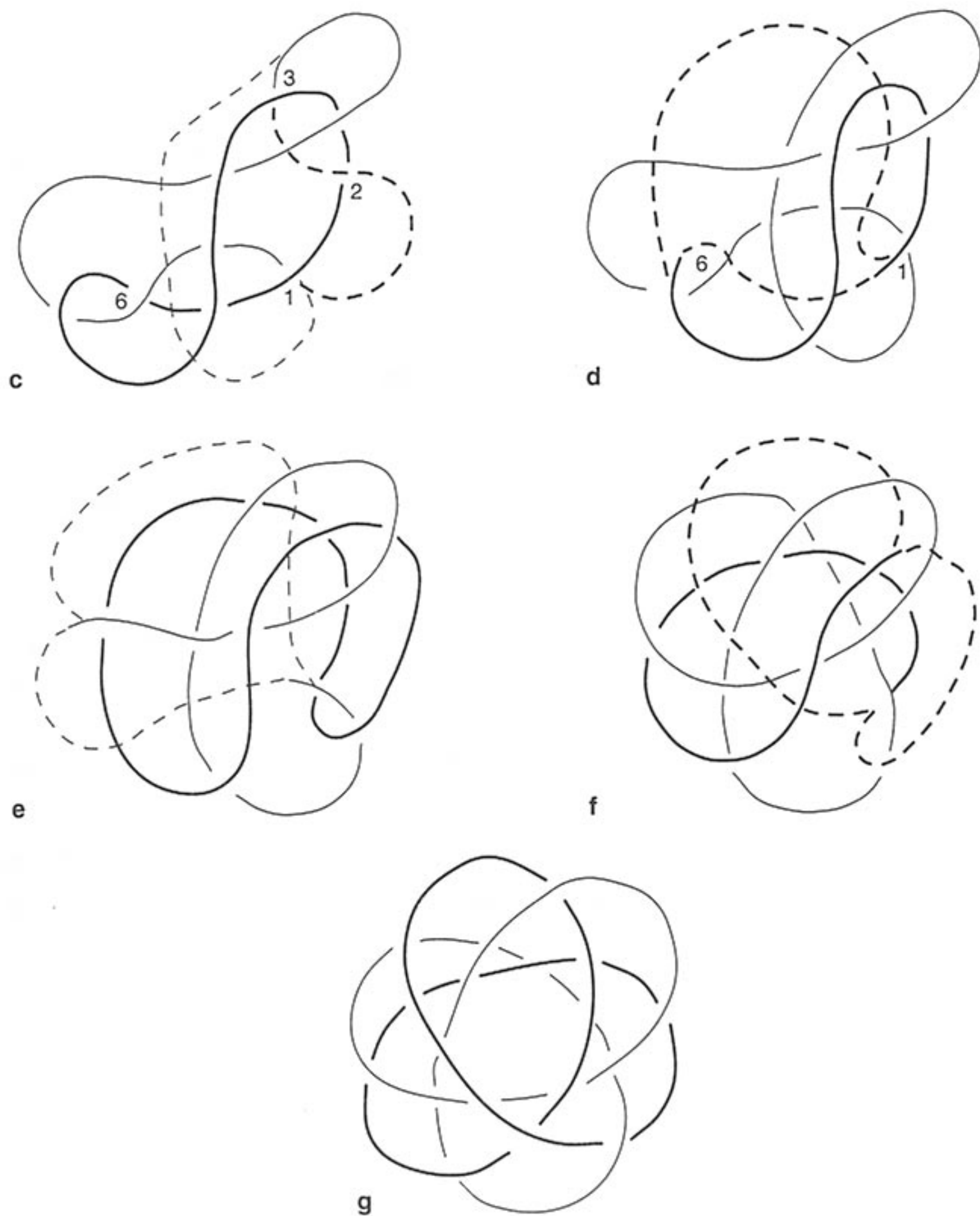


Figura 71 - Il nuovo percorso ottenuto mutando la configurazione del nodo toro. (g) Stesso schema di quello rappresentato nella figura 70, con l'intreccio di due falsi nodi.

trecciati e simili al nodo originario. La geometria non produce solo uno sdoppiamento della corda ma, alla fine, anche un raddoppiamento del nodo. Rinnovando il processo di trasformazione a partire da questi nuovi nodi, si può ottenere la loro indefinita proliferazione. Ciò indica la maniera in cui si può complicare il dedalo a mano a mano che lo si disegna. Capovolgendo la configurazione del nodo toro (figura 71), è possibile ottenere lo stesso schema del nuovo percorso (o per lo meno della sua proiezione). Così, anche questo nuovo percorso corrisponde a un movimento del nodo toro. L'insieme dei percorsi include un'altra dimensione del tempo.

Perché un nodo a quattro dimensioni?

Possiamo sempre considerare un quadrato come la sezione bidimensionale di un cubo: quest'ultimo viene formato unendo gli angoli di due quadrati. Allo stesso modo, per rappresentare un cubo a quattro dimensioni si uniscono i vertici di due cubi (figura 72).

Come rappresentare un nodo a quattro dimensioni? Disegnando ugualmente due nodi e unendo gli incroci corrispondenti. Inopinatamente, è ciò che otteniamo dalla nuova figura; si tratta quindi di un nodo a quattro dimensioni.

Oltre a quella spaziale, il percorso del filo rappresentava già la dimensione temporale. La quarta dimensione non è pertanto quella del tempo aggiunta alle tre dimensioni dello spazio; dobbiamo riconoscere quattro dimensioni allo spazio-tempo anche se abbiamo difficoltà a definirle o a distinguerle. Invece che un movimento o una convenzione, tali dimensioni corrispondono a una presa di coscienza, a una comprensione. Inoltre, come il nodo toro rappresentava una dimensione aggiuntiva rispetto a quella del nodo semplice, il nuovo disegno può includere una quinta dimensione.

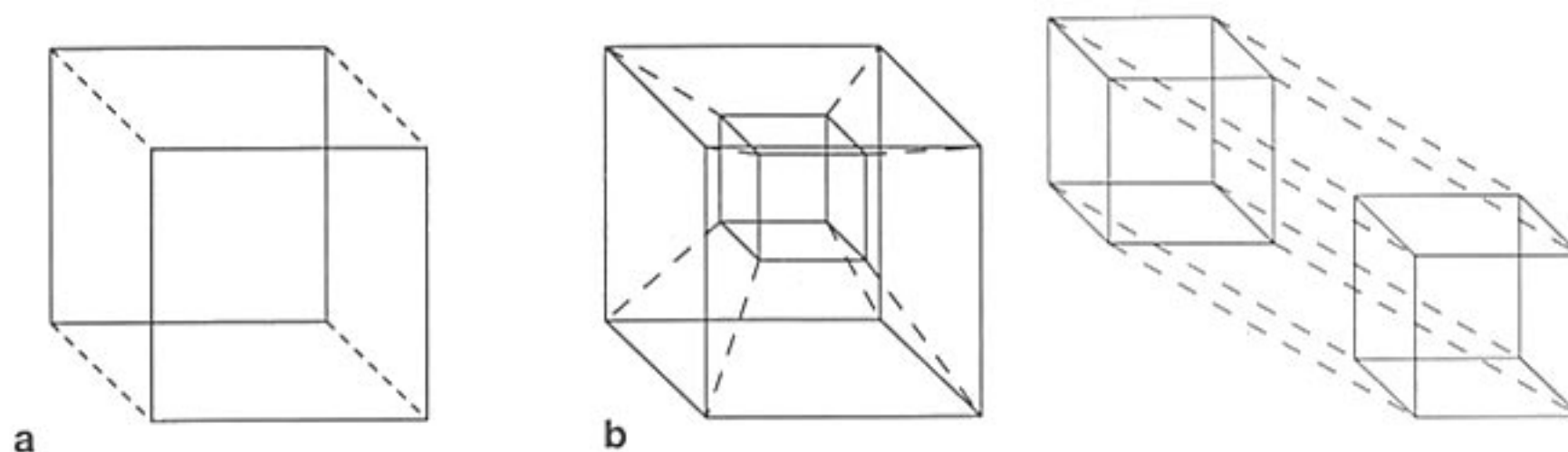


Figura 72 - (a) Quadrato a tre dimensioni (cubo). (b) Cubo a quattro dimensioni.

Il nuovo nodo pullula di mondi diversi che si interpenetrano e si trasformano gli uni negli altri. Vi si scorge il nodo originario, dei tracciati simili a quelli malekuliani, dei sistemi di anelli e anche il percorso del labirinto.

L'immagine presentata dal dedalo del nodo a quattro dimensioni costituisce una specie di collegamento fra l'antico concetto di spazio, che per noi resta vago e psicologico, e i concetti più oscuri della scienza moderna.

In seguito a un diverso ragionamento, il topologo René Thom, a cui si deve la teoria delle catastrofi, arriva alla medesima conclusione: «non vi è alcuna grande differenza fra il pensiero magico dei primitivi e il moderno pensiero scientifico».

«[...] Nella sua descrizione del mondo magico, Simondon ha presentato lo spazio-tempo come un dato universale, un sostrato di un reticolo formato da "punti chiave". Tuttavia, ci si potrebbe chiedere se il dato di base non sia proprio il reticolo, con la costruzione globale dello spazio-tempo che si effettua grazie a un processo di concatenazione a partire dagli spazi generati dal processo di espansione dei punti centrali. [...] In ogni caso, stupisce notare che questa immagine si adatta bene sia al modello del *big bang*, attualmente imperante in cosmologia, sia allo schema di base della meccanica dei quanti dove una particella localizzata all'origine si distende in un'onda che [...] occupa immediatamente tutto lo spazio [...] Alla base di questo archetipo vi è forse l'immagine di un comportamento biologico: un embrione in sviluppo che, divenuto adulto, esplora i suoi dintorni per depositare un uovo che lo perpetuerà.» (R. Thom, "Vers une nouvelle description de l'espace", in *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Christian Bourgois Editeur)

L'immagine del nodo a quattro dimensioni pone comunque alcuni problemi: chi, come lo sciamano, viaggia in un'altra dimensione si trova in un mondo diverso, o nello stesso mondo percepito altrimenti?

Il simbolo che rappresenta il mondo evoca inoltre un'esperienza che corrisponde a una percezione diretta del mondo; in tale esperienza, vi è coscienza delle dimensioni così come le descriviamo o piuttosto di un cambiamento delle apparenze? L'esperienza permette di accedere a una nuova conoscenza o modifica la conoscenza, relativizzandola? E lo sciamano cambia il mondo come fece Cristoforo Colombo quando scoprì un nuovo continente? Se questo viaggio corrisponde a uno sdoppiamento della coscienza, associato al raddoppiamento del nodo, vi è consapevolezza di tale sdoppiamento o piuttosto di una soglia che rivela una preesistente divisione del mondo in vari campi visibili e invisibili? Il paradiso, l'inferno e il limbo sono in noi o altrove?

Sembra che il mito ci offra diverse risposte: quella del Minotau-
ro, di Teseo, di Enea, di Dedalo; tuttavia, sono le domande che
presuppongono tali risposte a essere di difficile formulazione. Le
risposte rinviano a se stesso colui che decifra il mito e rivelano
quanto poco egli si conosca e quanto sia limitata la sua esperienza.

«La molteplicità dei piani del mondo e degli attributi spaziali indica la ric-
chezza dell'essere manifestato e dimostra che l'esistenza come la conosciamo
non può essere resa con un'immagine soltanto. Ma, ciò che è ancor più impor-
tante, tale molteplicità dimostra che lo spazio stesso è essenzialmente una ma-
nifestazione del senso dell'esistenza in una qualunque delle sue forme. Inoltre,
la varietà degli spazi percepibili indica che la coscienza dell'uomo arricchita
dall'immaginazione può, secondo le proprie modalità, incontrare diversi esse-
ri multipli.» (L.E. Sullivan, *Icanchus Drum*)

Conclusioni analoghe vengono proposte dalla meccanica quanti-
stica quando si applicano teorie per spiegare il crollo di una fun-
zione-onda nel momento della localizzazione di una particella.

«[...] Secondo la teoria di Everett-Wheeler-Graham, l'universo si scinde in
due quando "crolla" la funzione-onda [...] Vi sono due edizioni separate del-
l'io e ciascuna fa qualcosa di diverso dall'altra, essendo inconsapevole dell'al-
tra. Il loro cammino, cioè "il nostro", non si incrocerà mai poiché i due mondi
in cui si è scisso l'originale sono branche di realtà separate per sempre. [...] Secondo la teoria citata, lo sviluppo dell'equazione di Schrödinger genera
branche di realtà interminabilmente proliferanti! La teoria definisce in modo
appropriato l'interpretazione degli innumerevoli mondi nella meccanica dei
quanti. Il vantaggio teorico dell'interpretazione in mondi multipli consiste nel-
la superfluità di un "osservatore esterno" per far "crollare" nel mondo fisico
una delle possibilità insite nella funzione-onda. Secondo la teoria dei mondi
multipli, le funzioni-onda non crollano ma continuano solamente a scindersi
mentre si sviluppano, secondo l'equazione d'onda di Schrödinger. Quando si
trova in presenza di tale scissione, si scinde anche la coscienza e una delle sue
parti si associa a una branca della realtà, mentre le altre parti si abbinano ad
altri campi di realtà. Tuttavia, ogni campo del reale è inaccessibile all'esperien-
za degli altri campi e una coscienza all'interno di una branca la considererà
l'intera realtà.» (G. Zukav, *La danza dei maestri Wu-Li*).

Il dialogo fra fisici ed etnologi è difficile poiché la "coscienza" di
cui si parla nella teoria quantistica dei mondi plurimi non è la stes-
sa di quella evocata nel mito da Dedalo o da Teseo.

Una differenza essenziale fra il nuovo e l'antico modello è che il
nodo a quattro dimensioni rappresenta anche un volume semanti-
co in cui si trasforma il significato insito nel concetto di coscienza;
tale concetto cambia col mutare delle dimensioni nodali e, al cen-
tro del labirinto, la coscienza che era coscienza di qualche cosa di-

venta riflessiva, o liberata, cioè “occupa immediatamente tutto lo spazio” e si insinua in tutte le cose. Diversamente da quanto fa la scienza moderna, il mito scopre dimensioni diverse e ne parla con un linguaggio che si trasforma, o con lingue diverse.

Diversi aspetti della realtà

Osservando un nodo concreto composto da una corda, è arduo accettare che faccia parte di un nodo più complesso e a quattro dimensioni. Sembra del tutto palese che il nodo concreto costituisca un'entità indipendente e separata, l'unica realtà esistente. Ma così si confonde il reale col concreto. Ci si accontenta di una percezione mal compresa e si accetta passivamente la forma della corda come se manifestasse l'essenza della cosa. Si percepisce la forma come se includesse in modo evidente la struttura dei percorsi e delle relazioni, senza capire che la ricerca di tale struttura cambia la nostra percezione. Non solo si percepiscono contemporaneamente tutte le forme che può assumere il nodo ma le si concepisce in quanto contenute in ogni forma particolare, e quindi così osservabili.

Ciononostante, anche quando si analizza il nodo concreto si constata che la corda che lo costituisce è composta da fili più sottili intrecciati fra loro. Ipotizziamo una corda composta da due fili: separandoli, otteniamo un nuovo nodo, più complesso, che comprende il primo nodo come una delle sue parti. Questo nuovo nodo era già potenzialmente presente, occultato sotto il nodo più semplice. Districando solo una parte della corda, si ottiene un percorso della corda che si biforca, come nel nodo a quattro dimensioni.

Si può analogamente immaginare una corda composta da tre fili intrecciati e costituiti da fibre aggrovigliate. Districando tali fibre, scompare del tutto la forma del nodo e non resta che un ammasso caotico di fibre; nella nostra memoria, rimane solo il ricordo di un nodo fatto di spazio aggrovigliato che le teneva unite. Esiste dunque una coincidenza fra la realtà definita dalla geometria e quella che si manifesta davanti ai nostri occhi, e fra le nostre dita, quando si smonta l'oggetto concreto o se ne esamina la composizione. La verità oggettivata dal simbolo corrisponde a un aspetto concreto direttamente osservabile nell'oggetto sotteso al simbolo.

Il motivo del labirinto viene talvolta impiegato in modo da suscitare questi interrogativi sulla realtà e sul rapporto del visibile con



Figura 73 - Schema del "Grande bruciatore" d'incenso.

l'invisibile. In Cina, lo schema labirintico è inciso in un distillatore di profumi e l'incenso viene veicolato nel solco; a mano a mano che l'incenso brucia seguendo il percorso labirintico, le volute di fumo che si alzano producono nuvole in continua mutazione, ossia un volume a quattro dimensioni che non può essere memorizzato, né rappresentato graficamente. Il fumo è come una corda fatta di particelle di incenso, che si districa proprio mentre si srotola (figura 73).

In tale schema vago e caotico, possiamo riconoscere dei nodi, degli anelli e dei meandri intrecciati che si trasformano continuamente, ma nelle volute di fumo evanescenti e mutevoli nel corso del tempo non distinguiamo più il labirinto originario. Tuttavia, esso fa parte del volume del fumo in sviluppo nello spazio-tempo, fino a quando non viene bruciato tutto l'incenso. La forma sfuma, si fonde nello spazio ed evoca la fugacità del tempo, mentre il profumo richiama il giardino labirintico descritto da Borges, con percorsi in biforcazione e analogo a quello cinese. In questo modo, si suggerisce che la normale coscienza non riesce a differenziare la forma originaria da quelle che si manifestano velandosi o dissolvendosi, o attraverso quelle che sono il risultato di un processo organico di morfogenesi.

Lo stesso principio, benché invertito, è alla base del gioco labirintico praticato dagli Zulù dell'Africa meridionale (cfr. figura 3e): due nemici fumano dell'hashish ed emettono fumo mischiato a sa-



Figura 74 - La quadrupla sfera. (a) L'ombelico del mondo, Delfi. (b) La pietra di Tu-roe, fine dell'Età del Ferro. (c) Lo specchio di Desborough, Inghilterra, I secolo a.C. (d) La palla di pietra di Glass Towwie, Scozia, 3000 a.C. (e) La pietra di Castlegrange, Irlanda.

liva in direzione del terreno, ognuno tracciando un disegno dedalico analogo a quello formato dal fumo e in modo da spingersi reciprocamente verso un obiettivo, «come due truppe di guerrieri che avanzano verso il capo». Il fumo umettato di saliva equivale alla parola e ricorda il soffio bagnato del genio dogon che si infila nei fili di un trefolo. Le volute di fumo sono paragonabili a un discorso ispirato, volute che a loro volta fanno pensare al fiore in bocca che possiamo osservare sulle sculture maya. I nemici-giocatori lasciano che il fumo parli e scriva per loro: riunendo e indirizzando il profilo delle volute per disegnare un dedalo, essi riconoscono nel loro muto discorso la via del Logos, localizzando nella loro voce quella del genio o dello spirito che per primo instillò loro il mito con un soffio.

Tuttavia, lo schema del nodo a quattro dimensioni che abbiamo delineato sembra più che altro il prodotto di una mentalità moderna. Nel mondo antico, non troviamo disegni puramente geometrici basati su una logica analitica, ma sempre dei simboli, delle sintesi artistiche e geometriche il cui significato viene evocato dai miti e il cui creatore anonimo è l'inconscio. Cionondimeno, si può ipotizzare che anche la "quadrupla sfera del tutto" (*the fourfold sphere of wholeness*), altro modo per definire la pietra filosofale o il *Bethel* ebraico (casa di Dio), corrisponda a un nodo a quattro dimensioni. Sculture come la palla di Glass Towwie, le pietre di Turoe e di Castlegrange, e perfino l'omfalo di Delfi e le immagini dello specchio di Desborough (figura 74), oltre alle immagini di certe miniature del libro di Durrow (cfr. figura 86), costituiscono una sintesi o un compromesso fra nodo e labirinto che evoca la presenza di una quarta dimensione.

La geometria che abbiamo esposto è applicabile solo alle linee e ai nodi ed è pertanto incompleta. Non vi è dubbio che gli antichi sapevano padroneggiare una topologia simbolica che comprendeva lo studio di superfici, volumi e collettori, come si fa nella topologia moderna. Bisognerebbe analizzare l'antica geometria nel suo insieme per cogliere con precisione il significato di ogni simbolo, il legame fra tutti i simboli e la struttura completa dei miti. In effetti, il senso di ciascun simbolo dipende proprio dal suo rapporto con gli altri e col tutto.

Parte quarta

L'IMMAGINE DEL MITO

L'IMMAGINE, IL TUTTO,
L'ASPETTO MUTEVOLE

«Non pensare, guarda.»
Ludwig Wittgenstein

La geometria svela un cammino che porta dal nodo al labirinto. La spiegazione offerta dalla geometria ci fa cambiare atteggiamento nei confronti del simbolo ma non cancella del tutto l'immagine relativamente vaga prodotta dal mito che ci faceva ipotizzare il mondo come un dedalo e la vita come un faticoso procedere. Se possiamo immaginare così la vita ed essere colpiti dai miti e dai simboli, ciò dipende dallo spettacolo del mondo, il quale presenta immagini piuttosto vaghe del labirinto, talmente incomplete da evocare vere rappresentazioni della vita. Pertanto, la conoscenza della geometria può contribuire anche a far affiorare tale immagine subconscia e a farci ricordare la prima impressione avuta.

All'inizio, è stato l'evidente messaggio veicolato dal gioco di cordicelle a fissare il mio interesse per il labirinto. Il mutevole schema del nodo, che collega immagini disparate emergenti come se fossero miraggi e la cui successione suggerisce una specie di rebus, evoca il gioco di Maya e l'immagine di un dedalo dove vaghiamo come ipnotizzati. Il fascino è dovuto in parte al fatto che l'occhio è occupato a completare e materializzare le immagini suggerite dagli schemi e al contempo a seguire il movimento a stella dell'intreccio. Nella percezione, il cammino che lega le immagini si confonde con quello del filo. Sembra che occhi e mani collaborino per evocare un'altra realtà, diversa da quella a cui accedono normalmente la mente e i sensi, e un'altra maniera di scoprire o riscoprire il nodo. Tuttavia, poiché non si riesce ad afferrare il rapporto enigmatico fra il percorso continuo del filo e lo scopo del movimento delle dita, o la successione discontinua delle immagini, tale percezione provoca perplessità e smarrimento, che spingono tuttavia a indagini ulteriori.

Vi sono molti modi di mostrare la propria perplessità, modi che

si completano e vicenda e si rispecchiano l'un l'altro. Si rimane turbati quando non si capisce il rapporto fra l'immagine prodotta dal mito e quella offerta dallo schema labirintico, ma anche, e piacevolmente, se si scopre il cammino del labirinto seguendolo passivamente senza poter prevedere dove ci porti, senza essere capaci di intuirne la direzione o di vederlo con un colpo d'occhio. Nel gioco della cordicella, ma non solo in esso, questi due aspetti sono combinati.

Per provare di nuovo il fascino prodotto dal gioco di cordicella, posso mettermi a osservare il compensato da cui è costituito il mio tavolo di lavoro. La composizione del legno forma fasce più o meno grandi di un meandro labirintico patinato in modo irregolare e che riflette una luce più o meno brillante, così che il mio sguardo vaga da un tracciato luminoso a un altro più oscuro, seguendo il cammino suggerito dalla luce piuttosto che quello, meno palese, presentato dalla composizione del legno. Il mio sguardo è catturato dall'effetto estetico dello sfavillio ma, in parte, se riesco a identificare il vago disegno del meandro labirintico costituito dalla fitta trama lignea, lo devo alla mia inclinazione a discernere zone chiare e scure, e alla tendenza del mio sguardo a farsi catturare dalla loro concatenazione. I miei occhi seguono quindi due percorsi diversi che si riuniscono.

Ci si può stupire che il tronco di un albero costituito da anelli concentrici produca un meandro labirintico, ma ciò dipende dal fatto che gli strati di compensato sono ottenuti tagliando l'albero longitudinalmente in strati circolari seguendo la circonferenza media e non gli anelli, poiché il tronco non è perfettamente diritto. Pertanto, troviamo nelle segherie un'altra dimostrazione pratica della geometria che produce un disegno labirintico a partire da anelli concentrici. Il movimento dello sguardo che passa da una linea all'altra, seguendo il rilievo della luce, è dovuto alla fisiologia dell'occhio, che viene guidato da un ritmo interno dettato dai coni della retina; tuttavia, riscoprendo il percorso che unisce anelli tagliati o incompleti, sembra che il movimento dello sguardo scopra la maniera in cui cresce l'albero e il processo che ha generato il meandro; esso associa il movimento delle fibre lignee a quello della luce e segue un dedalo o un nodo che accerchia e contiene il cammino del meandro. Il percorso dello sguardo abbozza i contorni di una forma immaginaria e indescrivibile, simile a quella prodotta dalle nuvole di incenso che si elevano in forma dedalica dal brucia-

profumi cinese, e il significato di tale forma sfuggente sembra scritto in un linguaggio astruso e sconosciuto.

Lo stesso effetto ipnotico è creato dalle increspature e dai mulinelli prodotti dalle onde di un ruscello. In questo caso, è la corrente a introdurre il movimento e la dimensione del tempo; le linee cambiano incessantemente, mentre la percezione isola un'immagine fissa, riconosce la ripetizione del motivo e la trasformazione sopravvenuta, o anche un dedalo incomprensibile che si modifica continuamente davanti all'osservatore immobile, e che si estende a tutto il ruscello.

In questi tre esempi, gli elementi che costituiscono le parti del tutto sono combinati in modi diversi e distribuiti nel campo del visibile e dell'invisibile, del cosciente e dell'inconscio. Vi è un percorso globale diviso fra la visione e il movimento delle cose, entrambi collegati a una geometria, che è un modo per connettere l'uomo alle cose. Lo sguardo esplora una struttura esterna prolungando quella del corpo da cui proviene. Come afferma il filosofo Merleau-Ponty:

«[...] Nella sua relazione pre-conscia, dialettica e non causale con l'ambiente o col mondo esistente, il corpo diventa un nodo di significati vivi. Anche la struttura esterna viene prodotta da uno sguardo e si coniuga col corpo per fondersi con la vita che lo anima».

Il percorso dello sguardo crea o riscopre un palinsesto di immagini e di strutture, collega schemi a due dimensioni con un volume a quattro dimensioni senza capire lo spazio che esplora. Esso forma dei nodi gordiani, un dedalo, in cui vaga fra due mondi senza saper accedere al centro dove interno ed esterno sarebbero finalmente riuniti. Il simbolo del labirinto presenta dunque una specie di inversione della percezione che produce un dedalo, il quale ricopre l'oggetto dotandolo di significato.

Lo sguardo, che decodifica una forma derivante da una struttura complessa per darle un senso, assomiglia anche al processo della parola che si serve di una struttura linguistica, per dotarsi di una forma e sviluppare un significato particolare che l'oratore crede di possedere, senza accorgersi che, invece, è il linguaggio che parla per suo tramite, senza che egli comprenda il Logos.

Esistono altri fenomeni osservabili: per esempio, il volo migratorio delle oche selvatiche. Questi uccelli si dispongono a triangolo e una mutazione nell'ordine di quelli che guidano il gruppo contri-

buisce a formare una treccia e un'onda di difficile definizione, causata da questo triangolo costantemente mutevole. Tale onda si dissolverà su una spiaggia dove le oche andranno a posarsi, riconoscendola come quella in cui hanno deposto le uova l'anno precedente, e quindi come luogo di origine. Ma perché questo volo è tanto affascinante? Forse perché la treccia non lega nulla, cioè annoda il niente, oppure perché contribuisce a mettere in comune un istinto collettivo che facilita l'orientamento delle oche? Lo stesso vale per le gru, di cui è noto che il volo e le danze amorose sono strettamente legate al tema del labirinto. Danze rituali che imitano i movimenti delle gru fanno parte di riti associati al labirinto, come se il rituale riconoscesse il nesso occulto fra la geometria che produce il dedalo e quella che governa la migrazione e le danze istintive degli uccelli, maestri dello spazio e simboli dell'anima.

Durante le danze del Calendimaggio, anch'esse oscuramente associate al labirinto, i danzatori, che sono collegati con un nastro alla cima di un palo situato al centro, compiono le loro evoluzioni formando gradualmente un intreccio eterogeneo che, annodandosi, li avvicina reciprocamente attirandoli nel contempo verso il palo, come gli acini di un grappolo d'uva attaccati al raspo.

Uno degli spettacoli naturali più affascinanti è quello offerto dal raduno dei falchi prima che ognuno inizi la propria individuale migrazione. Planando verso terra essi creano l'immagine di un pozzo di ventilazione composto da una doppia spirale che sembra voler magnetizzare l'atmosfera con una specie di magia. L'effetto non è prodotto dalla metà del gruppo che si eleva mentre l'altra metà scende, ma dalla combinazione delle spirali e degli anelli che essi creano individualmente e che, nel suo insieme, evoca la forma di un'elica di DNA, dove ogni molecola è libera di muoversi a piacimento. La forza che garantisce la coesione dello schema globale è maggiore di quella entropica e di quella che lascia a ogni uccello la sua libertà di direzione. Senza comprendere né percepire il disegno totale, ogni volatile è legato per istinto al movimento di tutti gli altri, guidato da una specie di rituale esteriorizzato in uno schema comune e innato che serve per orientarsi. Non si tratta di un messaggio in forma di nodo, come nel caso delle api operaie, che comunica, da un'ape all'altra, la localizzazione di una fonte alimentare, ma di una sorta di concerto collettivo che aiuta i falchi a ricordarsi delle rispettive destinazioni nel vasto territorio in cui si sparpaglieranno. Come nel rituale malekuliano, sembra che i falchi ri-



a



b



c



d



e

Figura 75 - Il labirinto non geometrico. (a) Il percorso è rappresentato da un animale della Val Camonica; un motivo simile è presente sulle tombe di Bogomili, in Bosnia (pietra di Pegasus); questo tracciato può essere confrontato con il motivo presente sul vaso greco della figura 3d e con quello rappresentato nella figura c, qui in alto. (b) Il labirinto diventa simile a un campo visivo (da un graffito della Val Camonica). (d) Graffito della Val Camonica, 2500 a.C. circa. (e) Graffito in stile "coppa e anelli", da Roughing Linn, Northumberland; disegni analoghi sono presenti anche in Svezia.

compongano incessantemente la parte mancante di un nodo cancellato mano a mano che viene formato. Questo per creare un asse che seguiranno e attorno al quale si distribuiranno. L'asse si concretizzerà quando cominceranno a migrare, mentre il nodo sembra intangibile ed esiste solo nel tempo e nella percezione dell'osservatore.

Questo legame più o meno diretto fra le danze, o i movimenti, e il labirinto compare anche nei più antichi petroglifi il cui disegno prefigura o accompagna quello puramente geometrico del labirinto classico (figura 75). Meandri labirintici appaiono in un caos di simboli e di linee sinuose che sembrano riempire una mappa. Possono evocare la coda allungata di un animale e suggerirne il cammino, oppure indicare la danza o il movimento di un personaggio i cui arti prolungati s'incurvano e si congiungono fino a formare un dedalo. Il labirinto conduce talora a un viso situato nel centro, identificabile grazie agli occhi che suggeriscono un campo creato o esplorato dallo sguardo. Altre volte, invece, il percorso si fa rettilineo, come un asse ripiegato su se stesso, e porta da un centro definito con cerchi concentrici a un punto situato in un altro luogo. Sembra che il disegno descriva sia un rito sia un viaggio iniziatico.

Questi disegni labirintici e antropomorfici corrispondono a linee caotiche e intrecciate; tipici sono quelli degli affreschi di Altamira che rappresentano in modo ambiguo tanto il movimento di un animale quanto lo sguardo dell'uomo che lo braccia (figura 76).

Ogni linea può raffigurare una traccia lasciata dall'animale o, per contro, un colpo che gli viene inflitto, oppure un'onda che lo avvolge. Ma la traccia non appartiene più a un mondo esterno, bensì pare trasposta nella visione evocatrice di un cacciatore o di uno scia-

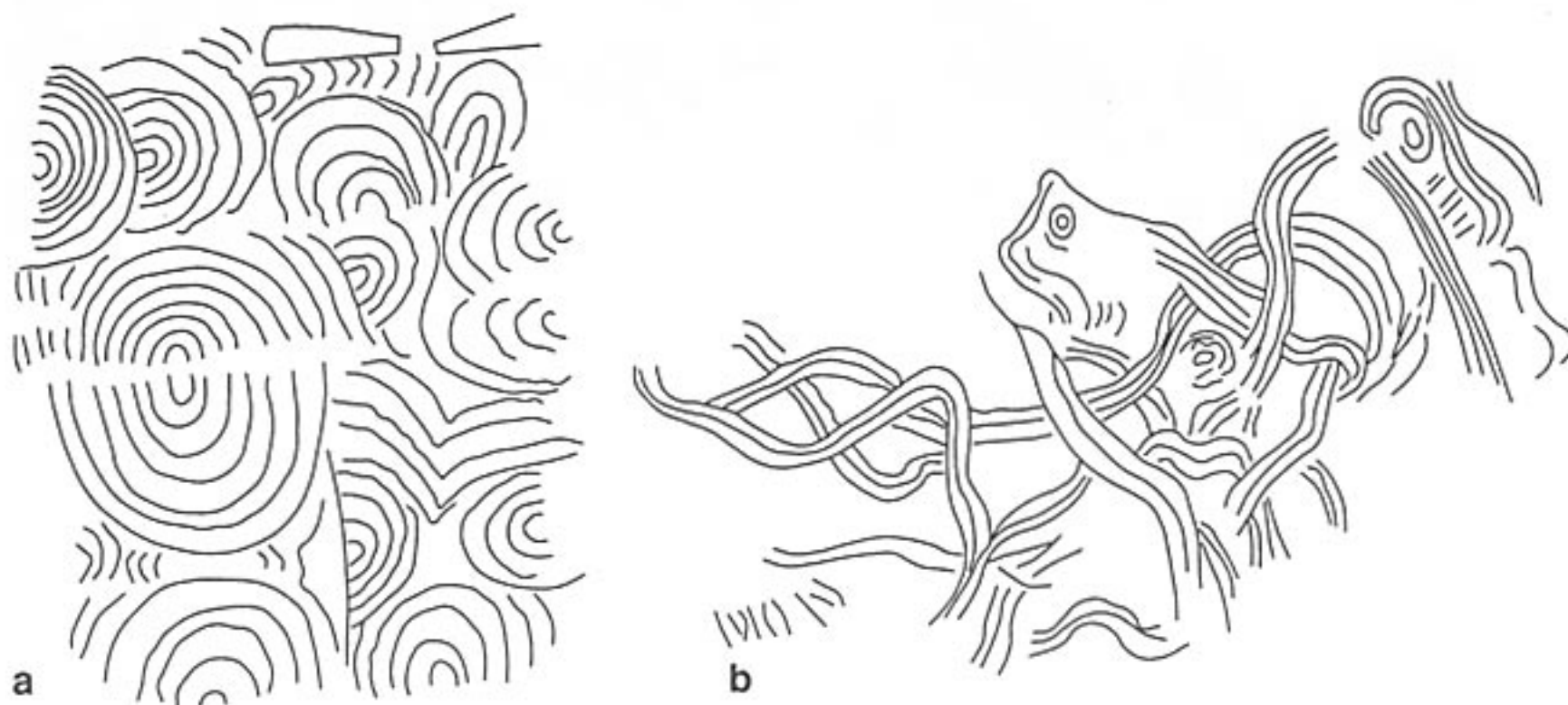


Figura 76 - (a) In alto si notano due asce con talloni opposti, tomba di Gavrinis, Morbihan. (b) Toro di Altamira.

mano che riconosce in sé una doppia natura e si identifica completamente con l'animale. Il disegno suggerisce lo sdoppiamento della visione che equivale al raddoppiamento della corda nella geometria del labirinto. Le linee sinuose e i vuoti fra di esse catturano lo sguardo ed evocano un campo magnetico creato da una vibrazione muta in cui lo sciamano riscopre il percorso che lo unisce all'animale.

Anche l'antica decorazione della terracotta, specie a Creta, mostra un'interessante sovrapposizione di solchi e increspature che precede i disegni di spirali, meandri e onde geometrizzate. I disegni vengono prodotti da impronte lasciate dalle venature di legno o dai nodi di una corda intrecciata o aggrovigliata il cui tracciato evoca un cammino. Il vaso diventa allora simile a un'opera in vimini, ma il movimento della corda può far pensare inoltre alla tecnica del vasaio che plasma la terracotta partendo da un blocco d'argilla lavorato a spirale. Il vaso ricoperto da un'onda ricorda il simbolo del vascello legato al labirinto (abbiamo visto che equivale a un incrocio e a un rovesciamento). Contenuto e contenente del vaso non sono più in contrasto e il tracciato della corda evoca anche un percorso e un legame sia penetrante sia accerchiante, teso a unire.

I solchi concentrici incisi sui corridoi della tomba di Gavr'innis (cfr. figura 76a) possono rappresentare sia le fasi della luna, come nel calendario di Cnosso, sia l'alternarsi delle maree, oppure il movimento delle onde che si gonfiano prima di infrangersi, o un campo percettivo e un modo di interrogare visivamente lo spazio-tempo, o perfino un ritmo cosmico e biologico che condiziona la crescita e il decadere delle cose. Nel capitolo dedicato al tempo, abbiamo visto che i cerchi a esso legati possono rappresentare anche la gloria, il nimbo, l'anima o il destino. Analogamente a una serie di disegni tantrici che rappresentano la creazione dell'universo (figura 77), sembra che il tema particolare di Gavr'innis non possa essere separato dagli altri temi e che il disegno rappresenti qualcosa in comune fra una molteplicità di ritmi che si ripetono su diversi livelli. A loro volta, i perfetti cerchi geometrici del disegno tantrico non raffigurano solo qualcosa di tangibile, ma anche dei *chakra* e la percezione della creazione ottenuta con il risveglio dei *chakra*.

«La riattivazione dei *chakra*, queste ruote o cerchi considerati come punti di intersezione fra vita cosmica e vita mentale, equivale all'iniziazione costituita dalla penetrazione in un *mandala*. Questo risveglio della forza *kundalini* è omologo a una frattura del piano ontologico; ciò significa la piena realizzazione del simbolismo del centro». (M. Eliade, *Images et symboles*, éd. Gallimard)

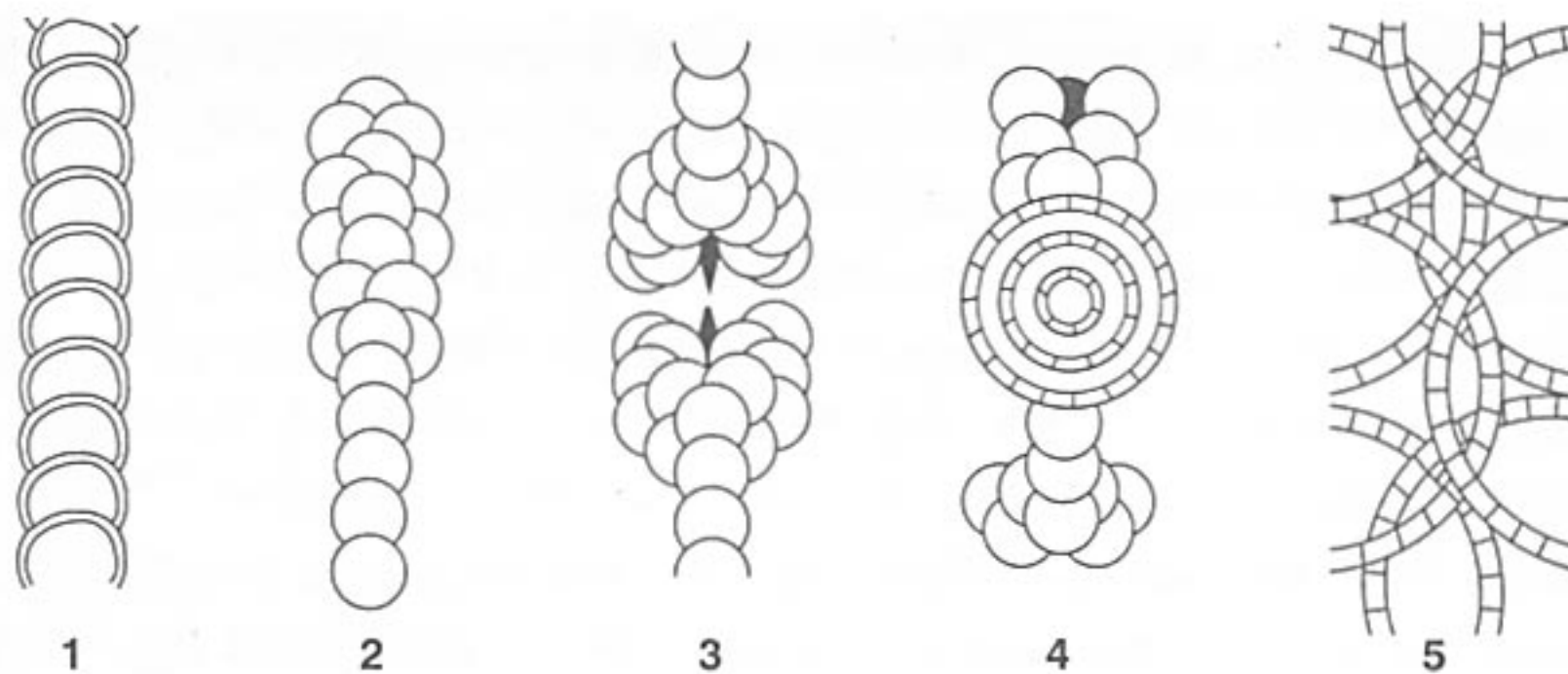


Figura 77 - Tantra, India occidentale, XVIII secolo. La *sristi* (creazione dell'universo) implica la corrispondenza di tre forze: creazione, conservazione e dissoluzione. Da un punto di vista formale, notiamo che il gruppo di cerchi concentrici del disegno 4 deriva dal vuoto presente nel disegno 3 e che gli orli dei cerchi si fanno sempre più simili a corde intrecciate.

Un tracciato di Malekula esprime perfettamente questo legame ambiguo fra la successione delle maree, i cicli lunari e un ritmo di vita. In esso, l'eroe Hambut viene respinto progressivamente dall'alta marea mentre affila un'accetta sulla spiaggia (cfr. figura 9b); invece di un eroe, come Teseo, che prende il mare, qui è il movimento delle maree che provoca lo spostamento dell'eroe. L'accetta e l'affilatura fanno pensare a un taglio stratificato e quindi a un atto complementare a quello evocato dall'ascia bipenne che scinde in due, ascia che suggerisce un altro aspetto dell'asse e collega implicitamente il simbolo a una geometria. Il taglio e l'affilatura in strati sempre più sottili, eseguiti da un'accetta sempre più tagliente, possono indicare anche un percorso su una scala di diverse dimensioni, o una visione telescopica; non si tratta più di dimensioni spaziali (e quindi di direzioni) ma di misure diverse, e di un passaggio dal macroscopico al microscopico. Come sappiamo dalla geometria dei frattali, fra le due dimensioni esiste una corrispondenza poiché, nella misura in cui segue più minuziosamente il dettaglio (invece di ritagliare una misura), la linea si fa sempre più tortuosa o intricata e finisce per riempire una superficie o descrivere un volume.

Il titolo di tale disegno è importante perché, in sé, il disegno non può rappresentare il movimento delle maree né il percorso di Hambut. Affascinati dall'avvicinamento evocato dall'azione di fendere, di affilare, e dal succedersi delle maree, che erodono o riempiono una spiaggia, si cerca il collante di tutto ciò e di capire la metafora a cui si allude. Che cosa affiliamo e che cosa scortichiamo al fine di trovare il nucleo, il centro essenziale della nostra vita? Al

pari del mito, il disegno in sé ha un significato indeterminato. Solo la relazione fra tutti i miti e i disegni permette di coglierne il senso definitivo. Analogamente, i titoli e le didascalie dei disegni acquistano significato in questa relazione globale e costituiscono il tratto d'unione fra i miti e le rappresentazioni grafiche. Così, questo tracciato malekuliano potrebbe illustrare adeguatamente la leggenda del mago Merlino il quale, ancora bambino, lotta col drago che, nascosto sotto la roccaforte di Pendragor, ne svelle le fondamenta provocando un terremoto. Stanato e cacciato da Merlino, il drago esce dalle mura della città e si rifugia in mare, approfittando della bassa marea, per attaccare con maggior forza nell'alta marea successiva, finché Merlino non lo sconfigge definitivamente: diversamente dalla strategia circolare adottata per la conquista di Troia, ora è l'assalitore a essere respinto per mezzo di un movimento analogo.

In questa leggenda, il labirinto in cui vagava il Minotauro viene descritto dalla strategia e dai movimenti del drago. La leggenda unisce uno schema spaziale a un ritmo, a un ciclo e al controllo di un'energia. Il risveglio dei *chakra* e della forza Kundalini, evocato dal potere nascente del mago Merlino, suscita una forza pari a quella del drago, utile a uccidere il mostro che ci tiene schiavi. Agli schemi che rappresentano il sorgere di una forza creatrice corrispondono quelli adottati da una forza distruttiva. Tutto si compie ciclicamente e la prima avventura di Merlino annuncia la sua ultima disavventura: alla fine del ciclo arturiano, il vecchio Merlino sarà a sua volta magicamente rinchiuso in una grotta, sotto una foresta labirintica, che rappresenta l'inconscio e che l'eroe successivo deve nuovamente esplorare. Così, Merlino prende il posto occupato dal drago. Pertanto, abbiamo scoperto tre percorsi che si completano in modo indefinibile:

1. un percorso geometrico che collega un nodo a un labirinto e a diversi schemi intermedi; esso corrisponde al cammino di un osservatore e allo sguardo particolare che scopre una struttura nel tempo;
2. un percorso indeterminato dello sguardo che unisce le cose e il loro movimento a un dedalo spazio-temporale dai vaghi contorni;
3. degli schemi che evocano un cammino degli esseri e delle cose.

Questi tre percorsi formano l'intera unità. Il rituale unisce tutti i percorsi e tenderebbe a favorire la diretta esperienza del tutto. Se

ogni simbolo trova origine in un nodo di relazioni, a sua volta sembra che nel mito il concetto emergente dalla relazione si basi su una *Gestalt* legata a una geometria.

Questo concetto equivale al “pensare per forme” teorizzato dal filosofo Georges Gurdjieff. A suo parere, è questo modo di pensare, proprio dell'uomo, che deve «servire a percepire il senso preciso di ogni scritto, e ad assimilarlo, dopo un consapevole raffronto, alle informazioni acquisite in precedenza». Ciò si oppone al “pensiero mentale”, che opera per associazioni e si esprime solo per mezzo di parole che hanno sempre un senso relativo. La parola serve soltanto a giustificare, esteriormente e soggettivamente, un'immagine interiore.

LA GESTALT

*«Ho visto un cavallo, un cavallo con le corna, ho visto una mucca,
una mucca con la barba. Che cos'è questo? È un altro mondo.»*
Canzone dogon

La topologia non è lo studio della forma ma quello dei rapporti. La geometria del labirinto mostra un approccio logico per la trasformazione del nodo in labirinto ma non spiega del tutto la forma finale assunta da quest'ultimo; tuttavia, questa forma, che evoca un vaso o una matrice, appare determinante per la produzione d'una immagine equilibrata e di un simbolo eloquente. Come si determina la forma?

Ci si potrebbe chiedere se essa venga creata semplicemente per rendere esplicito il simbolo o se la sua trasformazione corrisponda a una trasmutazione della struttura. L'inversione e l'invaginazione, che danno al labirinto la forma finale, sono la conseguenza di una serie di altri movimenti che hanno permesso di trasformare il nodo?

Pare che il linguaggio dell'antica simbologia sia legato a una morfogenesi ma, allo stesso tempo, la forma e l'apparenza non sembrano esistere in sé e appaiono di ardua definizione. Lo schema totale del percorso labirintico che non si può abbracciare con un solo sguardo sembra sfuggire al regno della forma ed essere invece contenuto in esso.

In tal modo, esso rivelerebbe ciò che viene occultato nella forma. Non si riesce a capire se la forma del labirinto viene definita da un profilo, dal fatto che il recinto dedalico è quadrato, oppure circolare, o dal suo percorso.

Ciononostante, la forma è unica, nel senso che si presenta direttamente a noi e alla nostra comprensione. Essa è anche il simbolo di una presenza. Le cose nascono, appaiono e diventano forme. Se la vita non avesse forme, si manifesterebbe attraverso il loro linguaggio.

Ogni forma è il risultato di una genesi, uno sviluppo e una invo-

luzione. Essa corrisponde a un'idea e a un piano, o a un rapporto di forze. Al contempo, però, la forma occulta il significato di tali eventi per esprimere altro: una funzione, un'esistenza, un nuovo modo di stabilire delle affinità e di corrispondervi.

«Come l'erba in inverno
invisibile nel campo coperto di neve
il bianco airone nella sua forma
conserva il suo corpo nascosto.»
(Dogen, *San sho do ei*)

Il simbolo appare tale quando si incorpora in una forma. Esso si distacca dalla geometria e dal supporto di un oggetto per farsi garante di un senso o di un patto ineffabile. La forma si fa simile al nome che consente di invocare ed evocare l'invisibile. La forma del labirinto che conduce a una percezione del simbolo è sia forma di una percezione sia forma percepita. È questo equilibrio fra forma e percezione, cioè questa *Gestalt* o statura, a dotare il simbolo della sua pregnanza e autorevolezza.

Se il concetto di forma legato a quello di percezione si rivela vago, ciò dipende dal fatto che è impreciso il fenomeno stesso della percezione.

Merleau-Ponty ha indicato l'impossibilità di definire e isolare la percezione pura, dato che essa viene sempre condizionata da una conoscenza precedente, sia cosciente sia inconscia, di ciò che è percepito.

«La scienza presuppone una fede percettiva che non spiega. Noi commettiamo quello che gli psicologi definiscono "errore di esperienza", la qual cosa significa che quanto sappiamo essere nelle cose in sé lo prendiamo subito come essenza nella nostra coscienza di esse. Facciamo cioè una percezione delle cose percepite e siccome queste sono evidentemente accessibili solo grazie alla percezione, alla fine non comprendiamo nessuna delle due [...] Noi siamo prigionieri del mondo e non riusciamo a districarcene così da avere una coscienza del mondo.» (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard)

Di nuovo, ci troviamo prigionieri di un dedalo inestricabile. Tale concezione si accorda con la filosofia buddista che presuppone la forma come sprovvista di esistenza intrinseca e la considera una produzione secondaria. Oltre alla geometria e allo studio delle forme ideali, bisogna pertanto scoprire la forma nel suo rapporto con la *Gestalt* e il modo in cui percezione e conoscenza si condizionano a vicenda.

La teoria della *Gestalt* si basa sul riconoscimento del fatto che la percezione comprende più di ciò che viene percepito in una determinata forma.

«Qualunque cosa percepita fa sempre parte di un campo [...] Ogni parte genera l'attesa di qualcosa di più di quanto essa contiene e pertanto questa elementare percezione si carica di senso». (Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*)

Ritroviamo in questo concetto il principio del tutto che supera la somma delle parti che lo compongono. Ogni parte, come ogni colore, suono o nota della gamma, evoca la sua forma armonica o complementare, entro o al di là di una struttura indeterminata che la include.

Il tutto comprende un insieme di relazioni potenziali. Reciprocamente, la forma viene percepita e assume un significato partendo da un campo dove la si scopre. La *Gestalt* si presenta quindi come equilibrio dinamico.

La conoscenza subconscia che si ottiene è quella di un senso immanente che emerge da un agglomerato di informazioni e da una logica vissuta attraverso il percepito.

Ma dove si trova questo campo? Se non si può definire la struttura del linguaggio, ugualmente non è possibile delimitare o sovra-determinare il campo in cui la percezione si carica di senso. Il campo percettivo comprende tutto il mondo, incluso quello soggettivo di colui che percepisce con il suo inconscio e subconscio. La visione incorpora colui che vede e l'insieme del suo corpo-cuore-spirito. Lo sguardo investe la cosa osservata e questa sollecita il percorso dello sguardo.

«Lo sguardo è in sé l'incorporazione del vedente nel visibile, ricerca di sé nel visibile e parte di esso.» (Merleau-Ponty, *Il visibile...* cit.)

«Ciò che chiamiamo visibile è [...] la superficie di una profondità, la sezione di un essere imponente, un granello o un corpuscolo generato da un'ondata dell'essere.» (*Ibid.*)

«Ognuno di questi due enti [oggetto e vedente] rappresenta per l'altro un archetipo poiché il corpo appartiene all'ordine delle cose così come il mondo è carne universale [...] La carne di cui parliamo non è la materia ma l'avvolgimento del visibile sul corpo vedente.» (*Ibid.*)

«Vi è un'inversione del vedere e del visibile e, nel punto in cui si incrociano le due metamorfosi, nasce ciò che definiamo la percezione [...] L'inversione che è la verità definitiva.» (*Ibid.*)

Anche la trasformazione del nodo in labirinto è una visione in cerca di se stessa. Essa rappresenta lo studio di un oggetto, il cammino della coscienza e la scoperta, in un rovesciamento, di una "verità definitiva". È una riunificazione di arte e geometria. Il centro del labirinto designa un centro assoluto dove si uniscono visibile e invisibile, interno ed esterno.

La geometria ha sostituito la forma di un oggetto (un nodo), data per scontata, con una forma che definisce il percorso archetipico della percezione. Il capovolgimento suggerisce l'esistenza di cammini archetipici della percezione che permettono di cogliere la cosa in sé. Fondamentalmente, tale percorso dovrebbe corrispondere al cammino del Logos, poiché l'accostamento delle parole non produrrebbe nulla se non si fondasse su una concezione interiore di quello che esse significano. Il cammino del Logos si basa sostanzialmente su un percorso della percezione che scopre la via d'uscita nel dedalo del campo gestaltico. Si potrebbe ipotizzare che all'origine della geometria ci fosse lo studio della *Gestalt* e che in seguito sia nato lo studio delle forme ideali strappate allo spazio. La trasformazione della coscienza che diviene coscienza del Sé, o di se stessa, si accompagnerebbe a una trasformazione della percezione che sprigiona da sé o osserva se stessa. La percezione coinciderebbe quindi con una conoscenza innata, e non acquisita.

Per comprendere la natura della conoscenza innata differenziandola dalla conoscenza acquisita, bisogna rintracciarne la genesi nel movimento delle cose, ossia nel movimento della vita che, allo stesso tempo, struttura lo spazio. A sua volta, lo spazio influenza la formazione e l'evoluzione delle cose. Quindi, il movimento creativo si trova, come l'inconscio profondo, nelle cose, nell'uomo e nella percezione, e il movimento percettivo può coincidere con quello della creazione e della vita. Una concezione analoga appare nella teoria enunciata da Rupert Sheldrake¹ inerente alla risonanza morfica e ai campi magnetici.

La moderna teoria gestaltica che attribuisce la genesi del percepito a una molteplicità di sguardi su un campo indefinito non può sfociare nella definizione della *Gestalt* o dell'archetipo che oggetto e vedente rappresentano uno per l'altro. La moltitudine degli sguardi è quella di un uomo diviso, simile a un vaso spezzato e il campo della percezione resta un dedalo indeterminato e pluridimensionale,

¹ Rupert Sheldrake, *The Presence of the Past*, Vintage Books, New York.

dove rimangono imprigionati oggetti e vedenti, ibridi come il Minotauro.

Una dualità analoga a quella fra senso intenzionale e senso disseminato nella struttura linguistica emerge fra oggetto percepito e campo dello sguardo, dualità che non può essere risolta come se fosse la quadratura di un cerchio.

Se può sembrare assurda la nozione di un percorso della percezione di un oggetto che sfocia in sé riunendolo al tutto, tale nozione è tuttavia compatibile col concetto di una immaginazione creatrice, di una creazione a partire da un *uno* o da un Brahman che si moltiplica. Nell'uomo e nello spazio sussiste ancora la traccia di questo cammino, e i testi antichi ne rivelano l'esistenza:

«Se la vista funziona per contatto, si ritiene che la luce produca una disposizione sia nell'oggetto sia nell'organo [...] Se la vista opera per contatto, i raggi visivi vengono aiutati dalla luce che è della loro stessa specie». (*Vakyapadiya bhamakanda* 80)

Come il percorso del Logos è raffigurato nel cammino del labirinto, così il percorso della percezione è rappresentato in altro modo nell'arte primitiva, dove sono evocate in maniera duplice sia le vie che sfociano in una visione sia le immagini di un oggetto che si muove, si smembra e si offre allo sguardo in tutti i possibili aspetti, fondendosi con altri oggetti evocati schematicamente. Questo processo che conduce all'oggetto rappresenta l'opposto di quello geometrico del labirinto che parte da un oggetto il quale costituisce un nodo di relazioni. Tale procedere assomiglia a quello di un meandro in continuo ripiegamento su se stesso, che si incrocia e si annoda fino a formare uno stampo, dove le cose e il loro percorso assumono forma, mentre vengono sospinte e riunite da un'onda che invade tutto lo spazio.

Tale espressione artistica compare per esempio in certi tracciati di Malekula che analizzeremo fra poco.

LA PALLA DA TENNIS E IL CAMMINO DELLA GRANDE MADRE

«L'espressione supera il linguaggio.»
Maurice Merleau-Ponty

Abbiamo appena visto che il visibile è la superficie o la sezione di un'infinita profondità. Ora, cercherò di dimostrare in che modo alcuni tracciati malekuliani riescano a evocare tale campo inesauribile della *Gestalt* e come evochino in maniera duplice sia i molteplici aspetti dei vari oggetti sia il percorso della visione che collega fra loro tali oggetti. Nascosti nella trama del disegno, gli oggetti rappresentati schematicamente sono impregnati di un significato ambivalente che può trasferirsi ai simboli corrispondenti e, reciprocamente, è l'ambiguità dei profili da decifrare a dotare il campo della sua profondità.

Per analizzare tale schema rovesceremo il procedimento abituale e cercheremo innanzitutto l'intenzione che ne rappresenta il motivo di base o la regola di costruzione che lo sottende. Per far ciò, sceglieremo un oggetto ed esamineremo come tutto lo spazio o la superficie del foglio di carta possa venire occupato sia da uno spostamento dell'oggetto sia da un suo sviluppo.

Prenderemo come esempio una palla da tennis che possiamo rappresentare in diversi modi (figura 78): la figura 78b include l'immagine della lama di un'ascia bipenne o *labrys*, mentre la 78c riproduce l'immagine del Tao, oltre che la proiezione di un nodo semplice. Pertanto, abbiamo già ottenuto le immagini intrecciate di tre oggetti, oltre al segno del Tao.

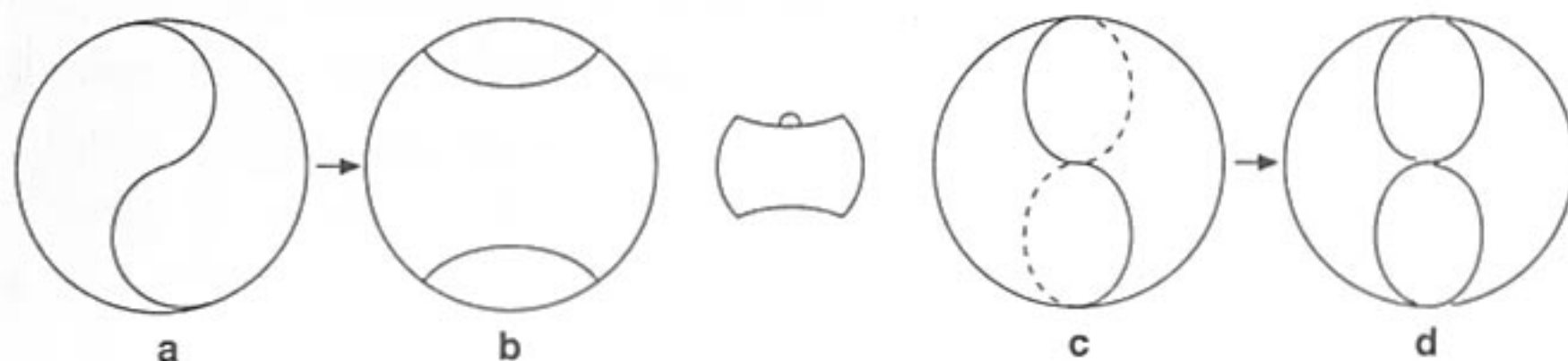


Figura 78 - Diverse rappresentazioni di una palla da tennis.

La specifica forma della cucitura della palla le permette di girare e rimbalzare in modo regolare su tutte le sue facce. Tale cucitura rappresenta quindi una specie di asse che dà equilibrio alla sfera e ciò spiega perché tale immagine possa ben rappresentare il simbolo del Tao. La forma della cucitura consente inoltre di fabbricare la sfera con due superfici elastiche eguali (figura 79). Si noti come tali superfici abbiano la stessa forma degli scudi o corazze cretesi dipinti nella galleria dell'ascia bipenne a Cnosso, che potevano servire a parare i colpi dell'ascia. I due simboli sono perciò intimamente connessi sia geometricamente sia funzionalmente.

Per occupare lo spazio, si possono immaginare diverse traiettorie della palla che volteggia su se stessa e raffigurare questo percorso utilizzando come elemento di base le lame incastrate dell'ascia (figura 80).

La forma del ferro dell'accetta è adoperata in modo ambiguo poiché essa rappresenta l'intersezione delle figure 78b e 79, cioè di un'immagine che suggerisce il volume della palla con un'altra che raffigura il suo involucro appiattito (figura 81). Ritroviamo l'intreccio di queste due immagini nello schema della figura 80 che rappresenta il movimento della palla.

Lo schema che unisce tutte le forme della palla può quindi rappresentare anche il movimento con cui le due metà del suo involucro si separano per appiattirsi prima di riunirsi di nuovo. Possiamo

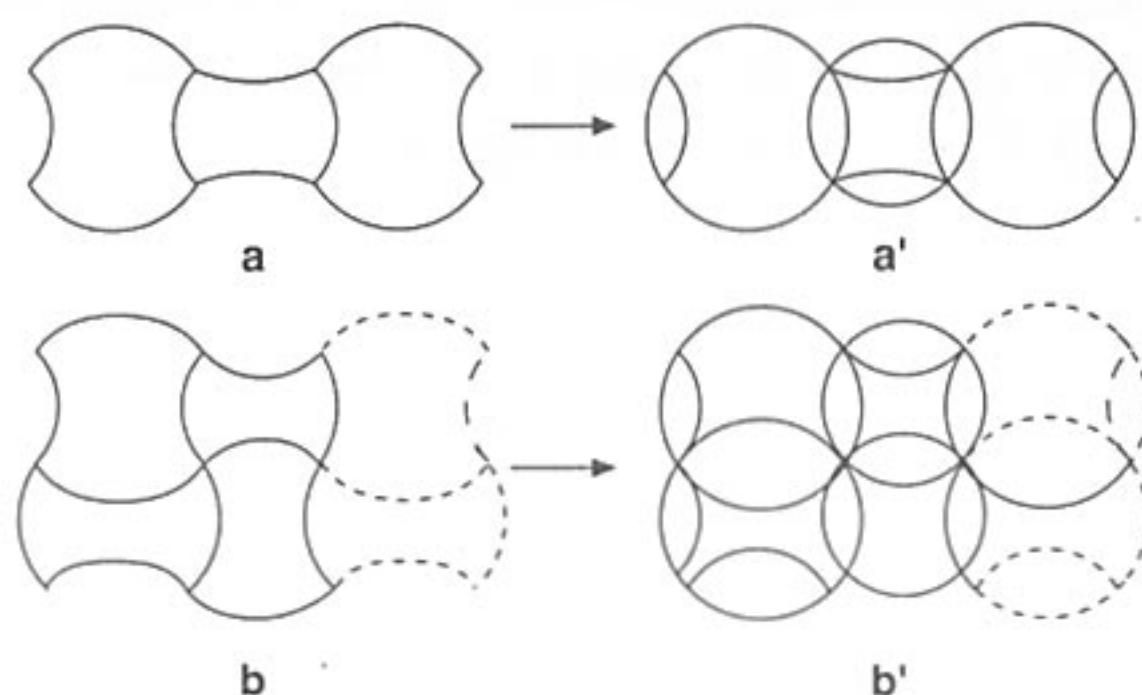


Figura 80 - Diverse traiettorie della palla da tennis.

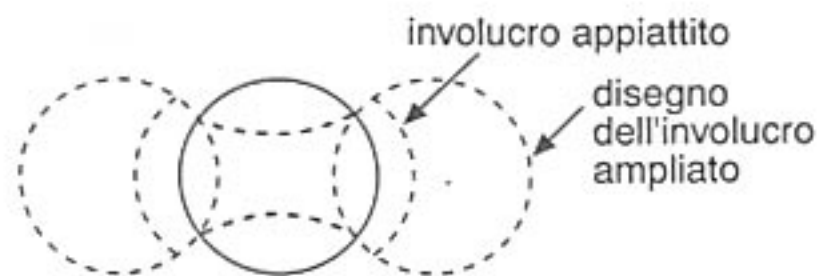


Figura 81 - L'involucro appiattito della palla da tennis.

spiegare questo fenomeno col fatto che le estremità degli involucri vengono allargate in proporzione all'uso di una prospettiva invertita, o per mezzo di un disegno che suggerisce una specie di ondulazione dell'involucro della palla, che perde il suo rivestimento. Se si percepisce l'intenzione di rappresentare la palla, la visione oscillerà continuamente fra l'interpretazione dell'immagine in profondità e il riconoscimento di un *puzzle* composto da elementi appiattiti (figura 81).

Nel disegno del *tanka* indiano (figura 82), ritroviamo lo schema del Tao, anche se appare più difficoltosa l'identificazione dell'ascia deformata. In altre figure, come quelle della figura 80, viene invece deformato il profilo del segno del Tao. In generale, se ignoriamo l'intenzione che sottende la costruzione degli schemi, è arduo riconoscere la palla perché la struttura del disegno è assai densa; tuttavia, appaiono riconoscibili gli stessi oggetti e simboli di alcuni tracciati malekuliani, a loro volta ancor più ambigui e stupefacenti (figura 83).

Di primo acchito, nel tracciato malekuliano l'occhio non segue il percorso del filo ma riconosce un sistema di anelli intrecciati. Solo quando la linea si allenta, o si cerca di seguirla nello schema, diventa possibile distinguere la proiezione di un nodo complesso e il percorso ininterrotto di un filo. Allora, si può identificare il movimento della linea come quello di un meandro o di un'onda che attraversa la pagina diagonalmente e che è ripiegata su di sé in modo da incrociarsi e da far pensare a un nodo (figure 84b e 84b'). Infine, seguendo l'approccio che abbiamo inventato, possiamo discer-

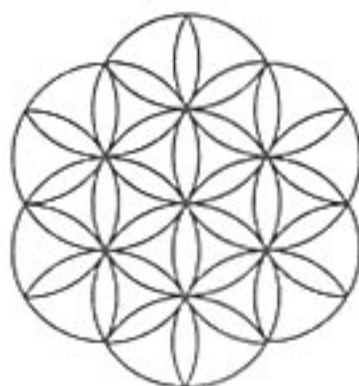


Figura 82 - Il *tanka* indiano.

nere la palla da tennis che si muove a zig zag o che galleggia sull'onda che la sostiene (figura 84a). Così, si fondono diversi modi di interpretare il disegno e sembra che tutta l'immagine sia un palinsesto in cui coincidono le immagini in sovrapposizione.

Nei tracciati della figura 83a (il polipo, cibo per il fantasma) e 83b (il cammino della Grande Madre) possiamo quindi riconoscere:

1. il percorso della palla da tennis che gira e volteggia;
2. il movimento con cui si appiattisce l'involucro della palla, come se, rotolando, essa si aprisse, si dividesse e si ricomponesse continuamente;
3. una rete che imprigiona la palla;
4. si potrebbe vedere lo schema anche come un reticolo di onde che divide regolarmente la pagina (figura 84a). La sfera del Tao e del nodo semplice, occultati nello schema, possono evocare la sfera virtuale di un atomo. Ogni palla equivale a un corpuscolo portato dalle onde o creato dalla loro intersezione. L'intero no-

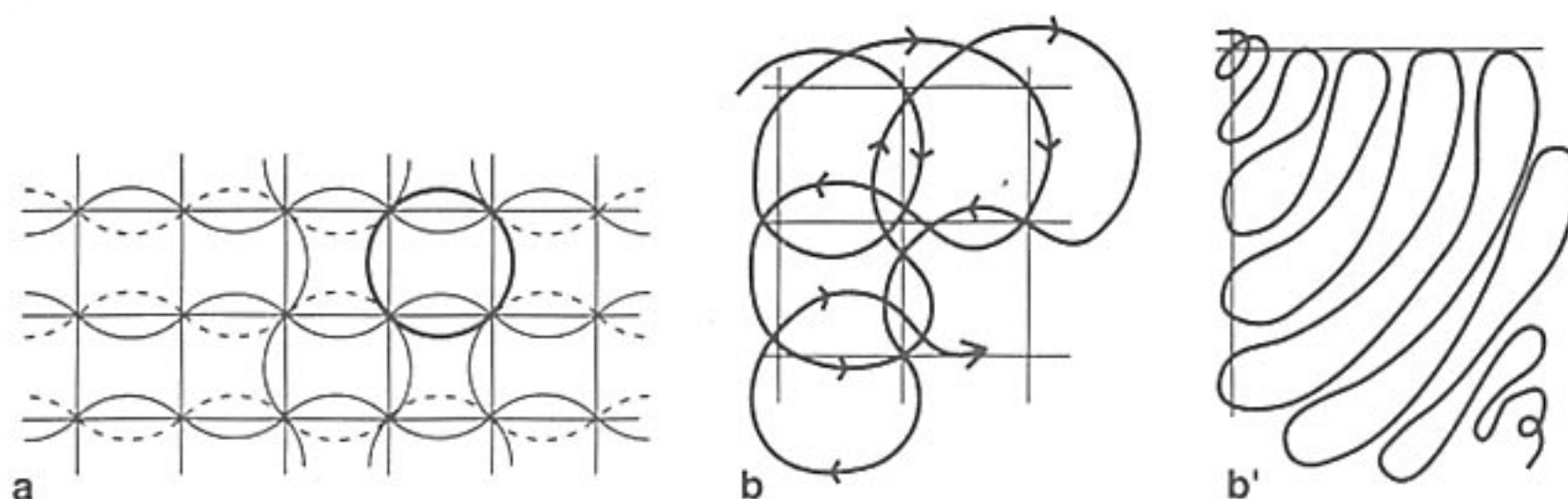


Figura 84 - (a) Onda e corpuscolo. (b) Inizio del polipo; la linea compie dieci movimenti a zig zag attraverso il quadro. (c) Percorso del polipo disteso, o disincrociato, lungo un asse diagonale.

do rappresenta sia la particella sia il suo movimento, la danza e il ballerino. Ritroviamo qui gli stessi paradossi sottolineati dalla fisica;

5. potremmo anche considerare la palla come un equivalente, piuttosto schematico, del gomitolo di Arianna che si srotola per indicare la via del dedalo. L'immagine mitologica del gomitolo che può srotolarsi e riformarsi nel labirinto sembra corrispondere a quella presentata dalla fisica dei quanti quando un corpuscolo che si trasforma in onda invade improvvisamente lo spazio e vi si diffonde;
6. infine, potremmo vedere lo schema come un *puzzle* composto da diversi simboli: *labrys*, corazze cretesi, svastiche, nodi ecc. Alcuni di questi sembrano affiorare dal mare tumultuoso del campo "gestaltico", altri appaiono parzialmente offuscati, altri ancora deformano la loro immagine in seguito a un movimento.

Tutta l'immagine evoca il misterioso cammino con cui si scoprono le metamorfosi, le analogie e le affinità. Il senso viene creato da una oscillazione fra segno, immagine, oggetto e simbolo che può essere rappresentata da un nodo nel quale il simbolo assume la posizione di nucleo centrale (figura 85a). Ma la composizione di tale atomo fondamentale, formato da un nodo, può presentarsi anche in modo apparentemente dualistico, come nel segno del Tao (figura 85b). Il tracciato malekuliano genera l'immagine di un nodo che evoca una concatenazione ambigua di significati. Presentando un percorso che unisce immagini fugaci, tale tracciato è l'esatto opposto delle sculture geroglifiche dei Maya nelle quali, grazie a dei nodi, si combinano oscuramente diverse immagini e figure con simboli astratti. I tracciati malekuliani sono inoltre complementari ai mutevoli disegni dei giochi di cordicella che trasformano scambievolmente le immagini schematiche una dopo l'altra. Essi rappresentano lo spazio "traforato di ambiguità" da parte di una contem-

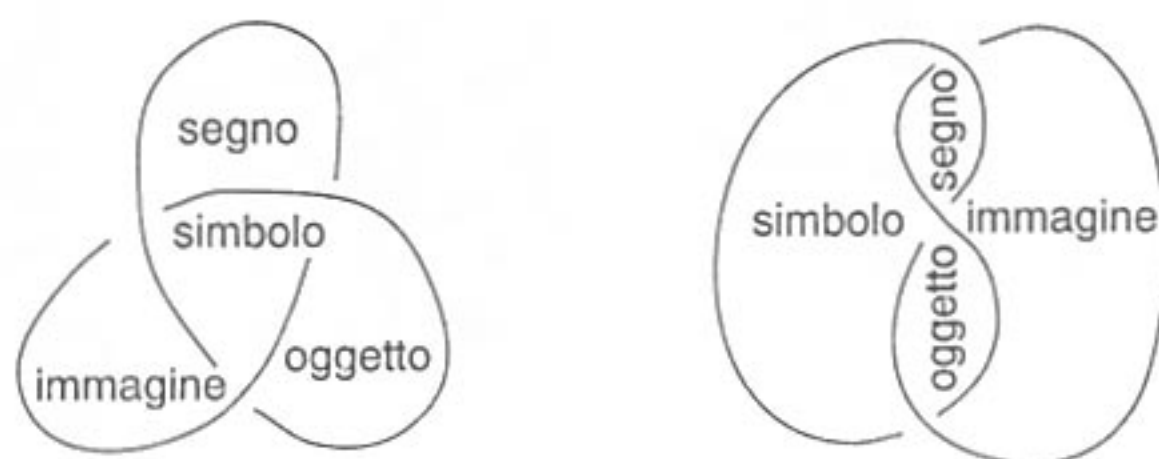


Figura 85 - La simbologia del senso.

plazione che svela un oggetto latente ma anche, e paradossalmente, un "oggetto completo".

«L'oggetto completo è traslucido, traversato da parte a parte da un numero infinito di osservazioni momentanee che si incrociano nella sua profondità e non lasciano nulla di nascosto.» (Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*)

Il disegno riunisce quindi il cammino di un oggetto (come quello di un nome o di una parola che crea la struttura del linguaggio) e il movimento di un percorso archetipico della percezione che si ripiega per creare un campo "gestaltico" simile a un dedalo (e analogo al movimento dei troici nel mito). I due percorsi si riuniscono in un disegno che rappresenta tradizionalmente il cammino della vita o il nome segreto di una cosa.

Questa estemporanea interpretazione del tracciato malekuliano, basata sul parallelismo con una palla da tennis, non può certo pretendere di offrire una visione analoga a quella dell'arte primitiva. È evidente che non abbiamo descritto la maniera in cui il nativo malekuliano può effettivamente vedere in quegli schemi ciò che suggerisce il titolo, cioè il "polipo, cibo per il fantasma" o il "cammino della Grande Madre". Tuttavia, l'ambiguità che abbiamo assegnato al disegno è tipica della rappresentazione primitiva. Per esempio, in uno schema di Malekula (cfr. figura 11) ritroviamo la rappresentazione esplicita sia di un custode fantasma sia di due volpi volanti (una specie particolare di pipistrelli). Il significato dei dettagli viene rovesciato e due significati si ritrovano improvvisamente collegati. Inoltre, è evidente che le immagini del polipo e della Grande Madre (forse, la madre natura) possono essere evocate nel corso delle danze rituali (cfr. figura 10), quando gli stessi schemi vengono tracciati, direi quasi intessuti, dai danzatori che rappresentano eroi, dèi o animali totemici le cui azioni e comportamenti sono descritti dai miti. Ma non è solo nella ritualistica che prendono vita gli schemi; tutta la vita e l'attività dei primitivi tendono a stabilire una comunione coi simboli.

Allorché traccia questi schemi come prima di lui facevano le generazioni dei suoi antenati, l'uomo primitivo non esprime, come l'artista moderno, una visione personale ma li traccia affinché sia posseduto dallo spirito di una visione o dal genio che l'ha ispirata. Egli non considera lo schema solo come rappresentazione di una cosa, ma anche in quanto percorso attraverso il quale la forza e lo spirito invocati penetrano in essa. Così, riconosce il mezzo per in-

uitarli e impossessarsene. Lo schema rispecchia un modo di entrare in rapporto, una maniera con cui lo spirito visita, abita o possiede.

Qualunque forma del tracciato può rammentare un vecchio episodio; le forme scintillano come oggetti familiari, come finestre nel mondo offuscato, come una breccia, o per contro come un ostacolo che sbarra la via che conduce a un'altra dimensione.

Così, mano a mano che comprende la *Gestalt*, il primitivo impara a riconoscere le forze che governano le cose e le forme adatte a invocarle. Inoltre, impara a vivere nel mondo, diventando veicolo o ricettacolo di tali forze, conoscendole ancor meglio mentre esse si esprimono per suo tramite. A questo punto, la visione è qualcosa di più di un presente conquistato per percepire con pienezza: essa serve anche per praticare la volontà di «comandare e obbedire all'interno di una struttura sociale composta da numerose anime» (Nietzsche). Gli schemi di Malekula divengono pertanto dei "divini graffiti" che rappresentano:

«Un solco tracciato magicamente sotto i nostri occhi senza che vi sia un tracciatore e con un certo vuoto, un certa interiorità, una certa assenza, una negatività che non è il nulla». (Merleau-Ponty)

L'INVERSIONE

«In cima al lontano cielo, sta il verbo che accerchia tutto.»
Rig-Veda

Studiando diversi schemi tipici delle culture antiche – celtica, cinese, islamica o australiana –, si potrebbero sicuramente scoprire altri settori dell'antica geometria che corrispondono a quelli della topologia moderna. Finora, abbiamo esplorato solo la superficie di un regno occultato. Come già detto, oltre alla topologia della linea esiste la topologia delle superfici e dei volumi che si piegano e si dispiegano.

Per esempio, in una pagina ornamentale del libro di Durrow (figura 86) si potrebbe riconoscere un complesso labirinto che raffigura la continua creazione e dissoluzione del mondo. Il motivo centrale è senz'altro composto come il labirinto cretese, cioè partendo dalla treccia annodata che funge da orlo. Tale composizione ricorda quella dell'orlo: i due cerchi del centro sono costituiti da quattro spirali principali, così come i cerchi dell'intreccio dell'orlo sono composti da quattro nodi. Analogamente, nell'orlo contiamo 24 cerchi come 24 sono le figure che uniscono le spirali nei cerchi centrali. Presentando quindi uno dei rari esempi in cui i nodi sono giustapposti al labirinto corrispondente, l'intero "tappeto" costituirebbe, come "la stele egizia di Rosetta", una specie di chiave per decifrare una geometria. Così, il Vangelo di Durrow, compilato e miniato nel VI secolo, quando il cristianesimo penetrò in Irlanda, è il lascito occulto di una sapienza più antica, destinata a tramandarsi, un messaggio che attraversa i tempi e giunge fino all'era cristiana. Ma qui la trasformazione geometrica che si applica all'intreccio, composto da due corde distinte, è ancor più complessa e si fonda probabilmente su principi diversi (sembra che la geometria assecondi sia il percorso degli anelli che quello del filo; per ora, non sono riuscito a decodificare in modo soddisfacente il tutto).

Nel "tappeto" del Vangelo di Durrow, la terza dimensione viene

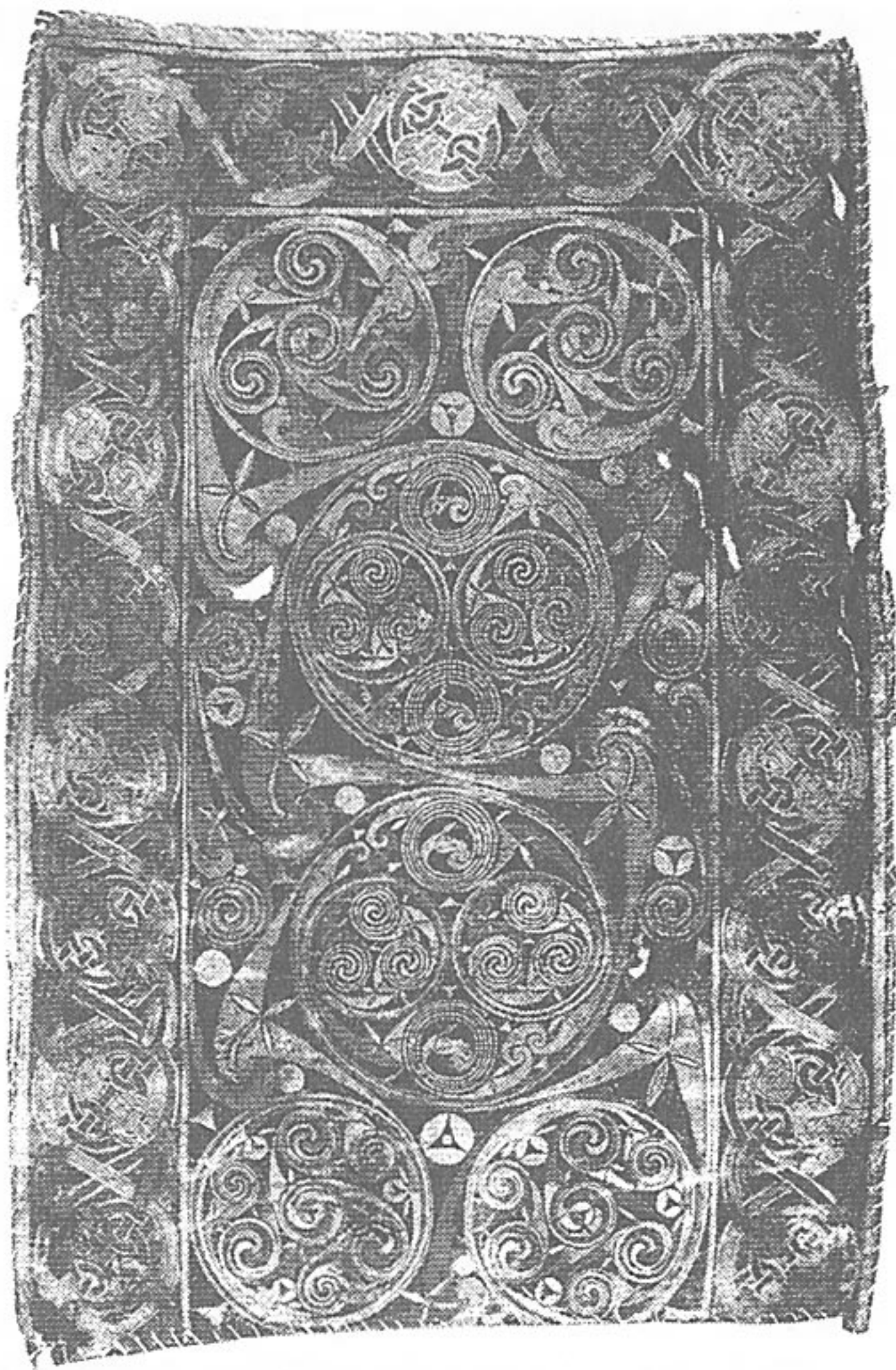


Figura 86 - Pagina ornamentale del Vangelo di Durrow, Irlanda, VI secolo.

suggerita in maniera sottile: si può percorrere il cammino labirintico seguendo esternamente le spirali, oppure penetrare all'interno di cornucopie o di trombe dall'apertura perfettamente disegnata. Inoltre, si può seguire il percorso dei lucidi tubi color rame, come se si trattasse di una oscura via aperta in una vulva e proseguendo in trombe che si perdono sullo sfondo. Come nella fisica dei quanti, si ha un "effetto tunnel" e le trombe ricordano le rappresentazioni simili dei "coni temporali". Nei diagrammi dei moderni fisici, la geometria si trova pertanto ancora frammista a figure ambigue che, a seconda dell'angolazione da cui le si guarda, possono essere variamente interpretate. Le entità raffigurate nel riquadro centrale

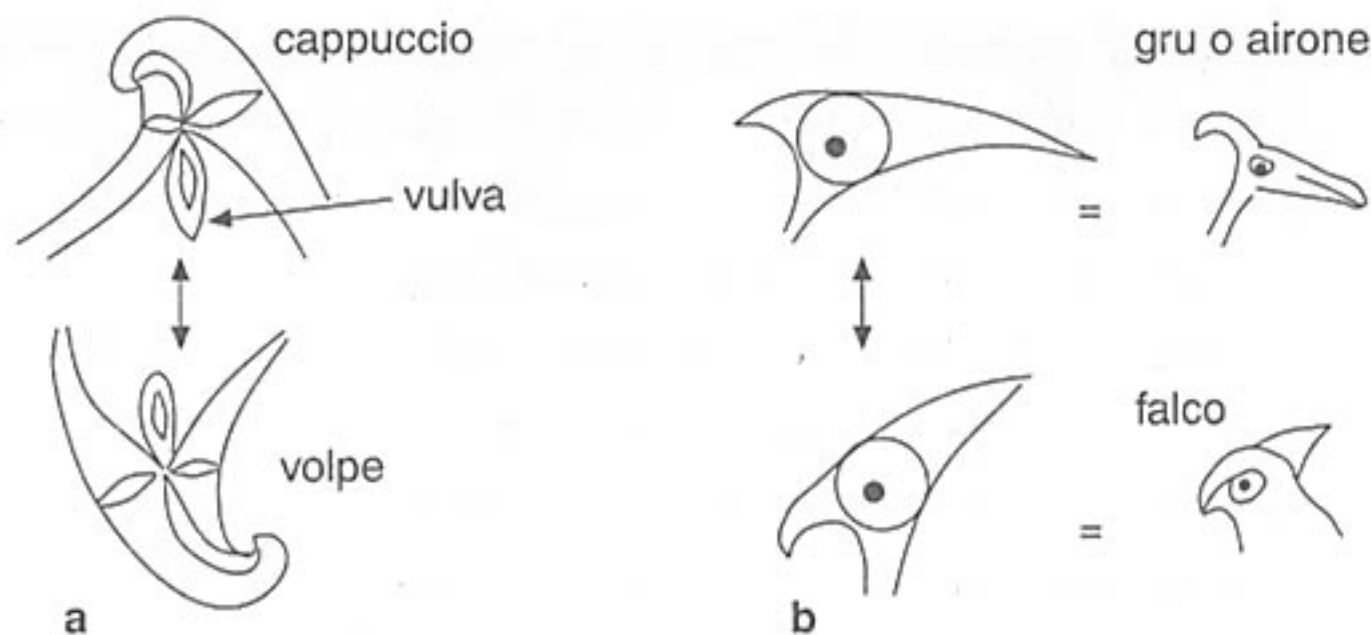


Figura 87 - I disegni del labirinto del Vangelo di Durrow.

sembrano rivelare un significato contenuto nei nodi dell'orlo. Visti in posizione rovesciata, esseri incappucciati con un berretto frigio possono apparire come volpi maliziose dalle lunghe orecchie e dal naso ricurvo (figura 87a), oppure, capovolti, dei falchi cappelluti possono divenire simili a gru (figura 87b).

Nel labirinto di Durrow, non si trova più un centro ben determinato. La treccia simboleggia l'eterno ritorno e il labirinto corrispondente evoca piuttosto uno spazio-tempo, dove il centro si rinnova continuamente insieme all'universo. La fine del mondo annunciata da numerose profezie potrebbe riguardare questo rinnovo o una delle sue fasi cruciali. La treccia designa la fine del mondo, o di un particolare aspetto dell'universo. L'immagine della volpe, che nei miti appare nella veste di un furfante vittima dei propri inganni, mutandosi in un guardiano incappucciato e minaccioso, può indicare la necessità del giusto mezzo, di un centro che occorre continuamente riscoprire e che, se fissato una volta per tutte in uno spazio rigido, crea un dualismo che, invece di riunire, esclude.

A ogni specie di nodo (nodo trasformato in labirinto cretese, falsi nodi dei giochi di cordicella e dei tracciati malekuliani, duglie dei Dogon, trecce annodate del libro di Durrow ecc.) corrisponde una diversa maniera di collegare oggetti e simboli a un centro e al tutto. L'insieme degli schemi forma un nuovo nodo che, in sé, evoca un centro mutevole. Così prende vita il simbolo di un centro assoluto. Il nucleo del labirinto è unito a un centro evocato dall'insieme del linguaggio simbolico: entrambi attingono il loro significato uno dall'altro.

Potrebbe apparire interessante che non vi sia alcun documento che spieghi direttamente la geometria del labirinto o che per scoprire questa geometria ci si debba spostare in diverse culture, da

una civiltà all'altra, spesso del tutto separate. Ciò è forse dovuto al fatto che la geometria, per conservare il suo profondo significato, deve restare inconscia ed essere tradotta in simbologie? Sembra che tutte le civiltà antiche siano paragonabili a un nodo che si presenta come sezione di un nodo più complesso, a più dimensioni, che le riunisce tutte. Ogni cultura può conservare coesione e universalità solo mantenendo il suo posto nel tutto che essa stessa rispecchia e lasciando una lacuna dove possono sbocciare culture complementari che si sostituiscono a quelle in disgregazione. Ognuna mostra un cammino che permette di accedere al centro e allo stesso tempo mantiene tale centro al di fuori, in un "fuori" che è dentro ogni individuo. Ciò contribuisce a stabilire un equilibrio del tutto che non può essere descritto direttamente. Tutte le culture antiche mostrano un percorso che conduce alla verità, senza possedere la verità assoluta, che non è possibile ingabbiare in una formula. Tale nodo può offrire un modello per un'ecologia profonda o per un ecumenismo capace di aggirare gli ostacoli del sincretismo. Questo modello viene evocato anche dal crollo della torre di Babele e dalla differenziazione delle lingue, o "aggrovigliamento delle labbra", che ne derivò.

Il rapporto fra mito, arte e geometria sconvolge le idee convenzionali sulla mitologia, ma bisogna sottoporre a nuovo esame anche le antiche cosmologie e le arti primitive. Sembra che tutte le arti sfruttino, in modo complementare, i numerosi aspetti di una precisa topologia al fine di completare il mito, ma anche per completarsi a vicenda, ed evocare così un numero illimitato di vie attraverso cui comprendere il tutto. Per svolgere questa tesi, sarebbe utile saper applicare la topologia a volumi e superfici. Inoltre, la natura dell'inconscio viene messa in discussione; se il mito è il prodotto dell'inconscio, o di un inconscio che si fa vera coscienza, in che modo la coscienza elabora un codice e un linguaggio esatti, fondati su un modello geometrico, pur ignorando apparentemente tale geometria? Quale legame esiste fra la via della coscienza e il modello geometrico quando il modello costituisce qualcosa di più del mezzo per rappresentare il sapere della coscienza e sembra generarla, oltre che essere da lei generato? Il rovesciamento di tale problema significa domandarsi che tipo di nesso esista fra la via che conduce alla libertà e la topologia moderna o la meccanica quantistica.

Se esiste un centro assoluto e un tutto *indiviso*, ciò comporta anche che l'antica scienza, oggi incompresa, e quella attuale così fra-

zionata, e incapace di dare un senso alla vita, sono parte di un tutto. La seconda sarebbe l'opposto, il rovesciamento della prima; quindi, un riavvicinamento fra le due topologie potrebbe dare spunto per costruire una scienza globale. Si può supporre che grazie alla topologia moderna sia possibile scoprire, in senso più completo, la geometria che sottende e unisce gli antichi simboli e giungere così a un sistema logico e integrale. Tuttavia, in tal caso, il simbolo perderebbe il senso originario di *symbolon*, cioè di anello spezzato, testimone del patto di alleanza e capace di partecipare al Logos.

In sé, isolato dal contesto, cioè dal mito e dal rituale, il simbolo non può procurare l'esperienza che evoca né la trasformazione psichica a cui allude. Del resto, l'antica geometria potrebbe anche condurre a un'evoluzione della scienza moderna, ma questo non significa necessariamente giungere a una scienza capace di dare un senso alla vita.

Le difficoltà di approccio alla simbologia dipendono dal fatto che, nel corso degli anni, la *relazione* col simbolo si è capovolta e che, al contempo, la *natura* del simbolo è venuta a trovarsi invertita. Il modo di rapportarsi cambia tutto e non è possibile cogliere separatamente ciò che è collegato dall'esperienza della relazione, e nemmeno capire la relazione quando il simbolo, separato dal contesto, diventa inespressivo. Inoltre, a noi sfugge anche l'inversione, che è la "verità assoluta".

E tuttavia il modo con cui si realizza il rovesciamento così come viene mostrato dalla geometria del labirinto può aiutarci a mettere in discussione il rapporto che intratteniamo con le immagini di una realtà che rimane immaginaria o convenzionale e con quelle prodotte dalla scienza moderna.

Oggi, la scienza progredisce aggiungendo dimensioni astratte e la sua ricerca si fonda su simboli astratti che non possono produrre immagini concrete e il cui senso appare intraducibile nel linguaggio ordinario. Non si riesce a capire come i simboli adoperati dalle matematiche moderne mutino di senso con l'evoluzione e le relazioni delle equazioni.

Per contro, negli antichi sistemi le dimensioni fisiche che venivano scoperte erano incorporate nelle dimensioni del linguaggio. Noi sperimentiamo continuamente questa inversione senza essere in grado di trarne le estreme conseguenze o di prenderne del tutto coscienza, ed è solo nel vissuto che possiamo ritrovarne il senso.

L'inversione si produce continuamente a nuovi livelli e seguendo assi sempre diversi.

«Noi ci avviciniamo sempre più a ciò che è se lo pensiamo in senso inverso, purché sappiamo come tutto si giri verso di noi. Il semplice rovesciamento eseguito di per sé non produce nulla.» (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*)

Occorre pertanto precisare cosa significhi questo “noi”, questo “tutto” e questo “rovesciamento”. Tali nozioni sono comprese nel concetto di un tropo che struttura la lingua e nel concetto di “spin” e di rivoluzione che struttura la materia. Con la geometria del labirinto, queste parole assumono un senso molto preciso, ma sembra che sia compito dell'arte rivelare come «tutto si giri verso di noi».

Anche questo libro che si propone di compiere un'indagine metodica sul mito, che porti alla scoperta di una geometria, inverte il percorso seguito per definire la struttura del simbolo. In effetti, questa geometria mi si è presentata all'improvviso, mentre mi interrogavo sul ruolo svolto dallo sguardo nella pittura. Solo a cose fatte, e per comprendere meglio come utilizzare e interpretare ciò che mi sembrava un'importante chiave di lettura, sono giunto allo studio del mito.

IL LABIRINTO NELLA PITTURA

*«Del mondo non me ne importerebbe nulla,
se non fosse che ho un debito con esso.»*

Vincent van Gogh

Da giovane, scoprendo la pittura subii il fascino del puntinismo di Seurat, che per me rappresentava il completamento del movimento avviato dagli impressionisti. Più che un ritorno alla natura, a mio parere l'impressionismo era il tentativo di rintracciare in una percezione effimera una visione del mondo che assomigliasse a quella postulata dalla scienza di quel periodo. Vi si poteva riconoscere il ritorno all'atomismo degli induisti o degli antichi Greci, e Seurat, grande ammiratore della ieraticità egizia, risolveva il problema della struttura e della composizione in modo nuovo, prendendo come base l'elemento più semplice, ossia il punto. Unire in questa maniera colore e struttura, senza far dominare nessuna delle due, era l'impresa più radicale e integrale.

Nel suo ultimo dipinto, "Il circo", i punti di colore sembrano una limatura di ferro disposta da un campo magnetico invisibile. Il campo è creato dall'arabesco della frusta del signor Loyal (il "maestro degli anelli", come l'hanno definito gli Inglesi) o promana dalla bella amazzone sul cavallo al galoppo? Oppure è la stessa amazzone a essere trascinata nella danza delle particelle? Sembra che il loro scintillio animi gli spettatori, conferendo loro atteggiamenti, espressioni mutevoli e movimenti che anticipano la pittura futurista. Quale mago avrebbe potuto armonizzare meglio quest'ordine, questa libertà e virtuosità d'insieme? La pittura di Seurat è la dimostrazione che si può osservare direttamente attorno alle forme, e attraverso l'atmosfera, come se fossero un prisma che scompone lo spettro della luce, e che lo sguardo che scruta le cose può fondersi col senso del tatto e la sensibilità del pittore.

Reagendo alla legge di tali contrasti, simultanei e successivi, mi sembrava di poter seguire una "parata" al ritmo della luce che cancella le forme scandagliandole, o avvolgendole con un'aura la cui

forma, a sua volta, faceva pensare a un centro, a un nucleo o a un asse. La luce sembrava conoscere e seguire un percorso capace di svelare la struttura essenziale o archetipica dell'oggetto.

Tuttavia, allo stesso tempo era l'intenzione di vedere e l'intensità dello sguardo a rendere palese questo fenomeno. Era una certa sua fissità a punteggiare la luce e a suggerire una pioggia di fotoni o un vortice di proiettili che avvolgono gli oggetti. I fenomeni ottici della fisica e della fisiologia si intrecciavano a vicenda. A mio parere, sovrapponendo macchie di colore e piccoli punti, Seurat riscopriva il fenomeno descritto dalla legge di Fresnel secondo cui all'interno di una fonte luminosa molto piccola la diffrazione produce una zona centrale più oscura. Così, ogni macchia luminosa puntinata mi sembrava simile a un atomo col suo nucleo che si integrava con un aggregato di altri atomi, o spiccava rispetto al resto dell'immagine. Focalizzando l'attenzione per cogliere sul vivo il momento in cui mi appariva questo nucleo, mi rendevo conto che il resto del campo visivo diventava vago e indeterminato, come occupato dal vuoto o dalla nebbia che si nota in certe pitture cinesi, oppure scompariva in una notte ove brillavano di nuovo delle costellazioni, degli sciami di scintille che esplodevano come nei paesaggi di Van Gogh o implodevano come nei dipinti di Bonnard o di Kandinskij.

Il ruolo di questi nuclei nella composizione mi rammentava anche il ruolo attribuito ai "pidocchi" nella pittura di Cézanne, quei vuoti o pezzetti di canovaccio che egli non toccava e attorno ai quali, come lui stesso affermava, organizzava tutta la tela, come se riscoprisse il vuoto da cui sorge ogni creazione. In questo modo, scoprivo mondi attigui, che si confrontavano e si interpenetravano, e il nudo o il soggetto che dipingevo sembrava così avere la libertà, come gli antichi dèi, di eclissarsi o di sottrarsi oppure, secondo il mio volere, di tuffarsi o di manifestarsi in altre forme.

In un racconto giapponese, un pittore desideroso di far conoscere il mondo a un bambino malato che non aveva mai potuto lasciare il letto gli portò una foglia d'albero traforata con dei buchetti; quando esponeva la foglia controluce, essa faceva passare dei raggi: «Immagina», gli diceva allora, «una miriade di tali piccole finestre; questa è la foresta». Ogni oggetto può quindi diventare una foresta tenebrosa e labirintica che si nutre di luce e offre l'immagine di un brulicare di stelle da cui proviene la luce.

In effetti, provavo una certa ebbrezza a lasciarmi allettare da un ingenuo errore di interpretazione. Invece di vedere in Seurat, da

una parte, la ricomposizione analitica del colore e dall'altra un principio di composizione fondato sull'armonia di linee verticali e orizzontali che preannunciavano Mondrian, mi intestardivo a scorgervi la rappresentazione di una visione diretta, più naturale che mentale. Così come i fuochi fatui che percepivo e inseguivo non potevano essere i fotoni definiti dalla scienza, non potendoli individuare, li paragonavo ai *bindu* della filosofia induista e dell'arte tantrica o a delle vitali particelle elementari.

Mentre lottavo per seguire e dipingere sia gli scoppi e le eclissi dei minuscoli soli che percepivo, sia la fantomatica danza delle immagini in successione che si creavano per reazione, mi chiedevo se le macchie che applicavo sulla tela rappresentassero la traccia di una danza che affiorava solo nella mia retina, e che avrei potuto vedere anche osservando un muro nudo, o se esse corrispondessero a una percezione più diretta. Come potevo immedesimarmi con tale danza, o farmici trasportare, invece di sentirmi frustrato dall'impossibilità di dare ordine e forma a una sostanza talmente sfuggente? Come nel romanzo di Balzac, la disposizione delle macchie doveva poter formare una specie di nuvola entro la quale sarebbe apparso, sradicato dal tutto, un frammento di realtà più tenace e più vero di quello offerto dalle cose concrete, ma tale organizzazione delle macchie dipendeva dal percorso e dal movimento del mio sguardo, che vacillava fra la sua fonte e l'oggetto che desiderava investire. Speravo in uno sguardo più penetrante al fine di ottenere un'immagine che avrebbe risolto il seducente caos che non riuscivo a padroneggiare o una via d'accesso a una visione che si sarebbe imposta. Non esisteva forse una simile trasformazione della visione generata dagli allucinogeni? Non esisteva la promessa che la realtà o la verità potessero essere afferrate grazie a una visione diretta?

«Per coloro che sono nella pienezza della luce e il cui spirito non è offuscato, la conoscenza del passato e del presente non differisce da una percezione [...] Gli studiosi i cui errori sono stati completamente cancellati e il cui pensiero è senza veli vedono con una percezione diretta, come in un riflesso del loro pensiero, la totalità delle cose che compongono tutte le forme riunite, e senza possibilità di errore.» (*Vakyapadiya bhamakananda* 37)

Che cos'è questa pienezza della luce? Quale errore oscurava il mio pensiero e mi teneva prigioniero di un dedalo senza centro e senza via d'uscita?

Fu allora che iniziai a interessarmi ai giochi di cordicella. Ne *Il*

cotto e il crudo, Lévi-Strauss riportò la riproduzione di un gioco di ripiglino amazzonico in cui si rappresentava un albero (cfr. figura 40). Il disegno della cordicella assomigliava a quello formato dalla giustapposizione delle macchie che solcavano le mie tele. Il modo in cui il disegno evocava la genesi di un'immagine, invece di riprodurre un'apparenza, corrispondeva a ciò che cercavo oscuramente di realizzare per mezzo di dipinti quasi astratti. Vedevo in quel ripiglino una matrice in cui schierare, ordinare e trasformare la sequela di impressioni effimere di cui guastavo il motivo. Il nodo del ripiglino poteva diventare uno stampo in cui far colare la materia, che vi avrebbe ritrovato la sua fonte e ragion d'essere, coniugandosi e fondendosi con esso, invece di disperdersi.

Mi sembrava che l'immagine dell'albero trovasse un posto adeguato fra quella degli alberi dipinti da Klee e da Mondrian e conducesse a una sintesi ideale fra la visione di quei due artisti che ammiravo tanto. Più pensavo a tale immagine e più essa mi pareva corrispondere all'albero che volevo dipingere e a quello che portavo in me. Per esempio, pensavo all'albero che era servito da rifugio a una banda di ragazzi, di cui facevo parte, e che avevamo trasformato in fortezza, o in una nave, in cui ciascuno occupava il suo posto e che fungeva da riparo per pirati, o da asilo in cui condividere i nostri sogni e i nostri segreti; oppure a quell'albero che, in mezzo a vasti campi lavorati, offriva il fresco dell'ombra e al di sopra del quale volteggiavano delle cornacchie, come se fosse il ricordo di un'antica foresta, o il testimone di vecchie storie che reinventavo; o infine a quell'albero del paradiso inciso sull'anello di Nestore.

Ma se cercavo di disegnare un albero particolare, non riuscivo a rintracciare subito il filo del ripiglino; bisognava che riducessi la pianta a un agglomerato di macchie che facevano mutare il carattere della linea, togliendole il suo potere suggestivo. Non riuscivo neppure a capire in che modo un gioco di cordicella potesse sfociare in un'immagine talmente evocativa. Sembrava che questo gioco corrispondesse a un rito, nel corso del quale il mondo invocato sorgeva improvvisamente in una forma stranamente familiare. Si trattava di un processo che sembrava completare quello innescato da una figura di Rorschach, che ci spinge a scoprire l'immagine che ossessiona il subconscio, cancellando la visione più oggettiva e trasformandola in un'immagine simmetrica, prodotta piegando un foglio di carta e ricalcando così delle macchie ancora umide applicate a caso.

Il centro che cercavo di ritrovare per organizzare la mia tela era

perfettamente evocato dall'anello che serviva come punto d'inizio per il gioco di cordicella; infatti, si otteneva l'immagine finale partendo dall'irradiazione che ne emanava e che la cordicella rintracciava incrociandosi. L'anello alludeva allo schiudersi di un uovo che libera il suo contenuto potenziale. Tuttavia, non riuscivo sempre a capire da cosa fosse costituita l'immagine finale del gioco di cordicella. Questo univa in modo ambiguo diverse interpretazioni e chiavi di lettura e io non riuscivo proprio a cogliere ciò che poteva unire una percezione prodotta dal senso a un concetto che permetteva di accedere altrimenti a un ordine e a un centro. Nel ripigliarlo, il concetto che mi sfuggiva sembrava ripetere la metafora del gatto che, nel nido, può prendere il posto della sua preda, l'uccello, oppure trasformarsi in gufo.

Allora, tentavo di comprendere quale potesse essere la struttura del gioco di cordicella. Se Lévi-Strauss riusciva a rendere intelligibili frammenti di miti amazzonici, apparentemente incoerenti, vi doveva essere la possibilità di aprire un varco in ciò che, nonostante l'apparente semplicità, permetteva al gioco di cordicella di presentarsi come un teatro immaginario in cui prendeva forma il mito. Così, con mia grande sorpresa, passando dai giochi di cordicella a nodi più semplici, riscoprivo via via la geometria del labirinto e l'altro percorso che conduceva di nuovo a un centro.

La geometria svelava altri rapporti multipli fra le forme, le immagini prodotte dai giochi di cordicella e il cammino che le formava. Proiettando sulla tela la geometria che trasformava il nodo della corda, ritrovavo le immagini sdoppiate, scomposte, allacciate o amalgamate secondo varie combinazioni. Scoprivo una specie di scrittura geroglifica astratta i cui segni venivano uniti da una complessa rete. Tale rete corrispondeva a quella di una prospettiva applicabile allo spazio-tempo e quindi senza punto focale unico dove tutte le linee di fuga si riunivano, per formare anelli più o meno deformati e intrecciati.

Mentre lavoravo, mi sembrava che l'immagine prodotta evocasse questo "riflesso" della "totalità delle cose che includono tutte le forme riunite", qualcosa che non potevo comprendere e neppure visualizzare senza far ricorso alla geometria, o a un paesaggio spazio-temporale, un campo di trasformazione in cui le forme assumevano gradualmente un nuovo significato.

I dipinti che ne derivavano potevano essere anche l'illustrazione di un mito ancora inesistente, in corso di elaborazione. L'intenzio-

ne di un pittore come Poussin, il quale ricollocava le scene mitologiche in un ambito familiare e con una prospettiva di fuga, veniva del tutto rinnegata, direi invertita. Il paesaggio che io dipingevo mostrava il rovescio, cioè la struttura nascosta dei miti, lo spazio-tempo fra i miti in trasformazione. Esplorando la rete che collegava un *puzzle* d'oggetti, o simboli, geometrie, segni, tracce, movimenti che prendevano forma, forme che si aprivano sul vuoto ecc., mi sembrava di scoprire la lingua comune che univa tutte le correnti dell'arte moderna. Tutte queste scuole, opponendosi al dominio del percepito, diventato oggetto di dubbio, parevano delimitare la vaga zona di un campo "gestaltico" lasciato incolto, dove prendeva forma la percezione. Sembrava che ogni scuola si fosse fermata in un particolare incrocio del dedalo senza scoprirne il centro. La proliferazione e la continua modifica degli stili corrispondeva all'esplorazione sempre rinnovata di un campo mutevole e inesauribile. Ogni incrocio portava inevitabilmente a un altro crocevia.

Ben presto, tuttavia, mi resi conto che la mia pittura si limitava a esplorare tale dedalo senza riuscire a trovare l'uscita. L'assenza di un contesto generato da un insieme coerente di miti e riti moderni rendeva superato il contenuto simbolico, e tutto ciò che restava era la forma del simbolo. In sé, il modello simbolico, perfino nel caso in cui sia esatto, non può condurre che a ciò che contiene. Da sola, la geometria non può portare né al simbolo né alla visione interiore, ottenuta al centro o all'uscita del labirinto. Tale visione deve derivare da una disciplina interiore: a quel punto, i due percorsi che conducono alla visione, interna ed esterna, possono coincidere e sostenersi a vicenda.

Anche se da sempre vari sistemi di proiezione e prospettiva, ossia di "visione attraversante", sfuggente, invertita, frantumata e gestita in modo più o meno metodico, hanno conferito una realtà alle immagini che raffigurano una visione che include tutto, la geometria non può sostituire l'immagine prodotta da una visione diretta o da una comprensione armoniosa, ma può soltanto occultarsi per fare da sostrato all'immagine. L'arte consiste proprio nel collegare una scrittura accentuata o punteggiata, visibile o sottostante, a un'onda di luce che corre e si infrange, dando luogo a una determinata immagine. Ritroviamo una siffatta dialettica negli antichi mosaici dove l'interstizio fra le pietre crea una rete costituita da cerchi concentrici, o intersecati, che magnetizza l'immagine prodotta dalla disposizione delle pietre colorate o la lascia trasparire come se

fosse sospesa nel campo magnetico e da esso veicolata. La forza dell'immagine dipende dalla soluzione di un conflitto fra la rete delle linee colorate e quella prodotta dalla filigrana del cemento che unisce le pietre. Questi mosaici sono spesso orlati con intrecci che formano piccole onde, capaci di evocare il modo in cui le due reti si intersecano. La geometria si trova allora fra l'immagine e il vuoto che la attraversa.

Qualcosa di simile è rilevabile nelle icone ortodosse, dipinte e prodotte a partire da strati di colore successivi e che si ricoprono parzialmente. L'antica tradizione russa prevede che si dipinga con pennellate di tempera, fino a formare tre diversi strati, sempre più chiari e di luce intensa, sovrapposti su un fondo scuro; il primo strato copre una determinata superficie circolare; il secondo copre la stessa superficie con un movimento a spirale; e il terzo consiste di un punto che segna l'origine della spirale. Fra questi tre strati, il cui colore muta gradualmente, viene stesa una leggera vernice che forma un velo e favorisce la transizione coloristica. La preparazione di tutta l'icona, che si trasforma in tappe successive, passando alternativamente dal chiaro allo scuro, diventa un rituale. Le pieghe dei vestiti svolgono un ruolo preponderante, in quanto costituiscono una rete e un linguaggio; esse non sono più illuminate solo dall'esterno, come nella statuaria greca, ma rappresentano anche il turbinio di luce che attraversa l'abito e che proviene dal personaggio stesso, che quindi appare come un sole coperto. La successione dei colori descrive il complesso percorso seguito dalla luce che si trasforma e converte ciò che illumina. Come la geometria si traduce nei miti grazie al rapporto fra i simboli e il movimento che li trasforma, così nell'icona la geometria trasforma l'oggetto in simbolo e descrive un movimento sia interno sia esterno all'oggetto. Dato che i personaggi raffigurati sono il Cristo, la Vergine o i Santi, il vestito pieghettato rappresenta ciò che vela il Verbo (il Verbo fattosi carne) oltre al cammino dell'energia o della luce interiore, che si trova visibilmente concentrato attorno al personaggio nell'aureola e che illumina l'intera icona.

A fronte di questo compenetrarsi di luci interne ed esterne, si trova un conflitto fra una prospettiva convenzionale e una invertita, il che produce l'effetto di uno spazio curvato a spirale. Inoltre, in virtù di un codice simbolico, gli edifici e i templi raffigurati sullo sfondo rappresentano le costruzioni che accolgono i personaggi in primo piano, o evocano la loro condizione spirituale (il tempio nel-

l'uomo). Il percorso della luce assomiglia quindi al "cammino della Grande Madre" presentato dai tracciati malekuliani e serve a definire l'oggetto penetrandolo, rivestendolo e sviluppandolo. Grazie all'effetto di "incoerenza" (secondo il senso che tale termine assume in fisica, ossia di "aggrovigliamento nell'ambiente"), la linea continua e astratta dei tracciati malekuliani viene spezzata e sdoppiata da una specie di dicotomia. Essa non rappresenta più il campo percettivo ma la sua improvvisa occupazione da parte di un'immagine significativa, ovvero da un'apparenza che permette al percepito di rivelare il suo significato. La geometria trasforma lo spazio e colloca l'oggetto in uno spazio ambiguo per tramutarlo in simbolo; reciprocamente, l'archetipo prende possesso dello spazio perfezionandone il significato. Come nei miti, la geometria si trova trasposta e si potrebbe anche dire che, in una circoambulazione alchemica, in cui tutto si mescola e diventa indistinto, essa si fonde col linguaggio simbolico.

Se oggi non sembra più possibile produrre un'immagine vera della realtà che corrisponda a un concetto autorevole, sarà tuttavia sempre possibile costruire un'immagine corrispondente a una visione ottenuta fuori dal dedalo. La vita continua a proporre delle epifanie, delle immagini diverse da quelle di un brodo di coltura o di un brulichio di particelle. Il problema che si pone oggi nel campo artistico si colloca parallelamente a quello che si presenta in fisica:

«Come cogliere con uno stesso pensiero ciò che vi è di più elementare e di più complesso, il funzionamento e la realizzazione [...] La transizione che conduce dal quantistico al classico, dalle fondamenta all'apparenza». (R. Omnès, in *La Recherche*, n. 280)

Del pari, se la struttura dello spazio-tempo pluridimensionale costituisce il sostrato della percezione delle scienze antiche e di quelle moderne, essa condiziona il concetto di realtà e l'immagine che ce ne facciamo. A priori, il ruolo dell'arte consiste nel rivelare la natura di tale rapporto, rovesciandolo e producendo un'immagine concreta dello spazio-tempo-spirito. Per rivelare la realtà, o l'invisibile, l'arte deve indicare dove si trova l'invisibile. Sembra che questo fosse lo scopo dell'arte buddista e di quella islamica; analogamente, le religioni primitive, più che descrivere la natura del divino, si preoccupavano di indicare dove poterla incontrare. La domanda «Chi siamo?», passa per la domanda «Da dove veniamo? Dove siamo? Dove andiamo?».

Dopo aver indagato a fondo sul simbolo del labirinto, si potrebbe provare un senso di sconcerto. In effetti, il lavoro su di sé, lo yoga e la ricerca spirituale potrebbero anche rivelarsi completamente fondati sulla geometria. C'è chi obietta e afferma che la geometria simbolica non è altro che un linguaggio, ma è proprio tale lingua a far parte di ciò che si scopre nel corso della ricerca spirituale e sulla via della conoscenza personale.

Il labirinto è più antico del tantrismo, ma è ormai diventato uno *yantra*, ovvero un *mandala* composto specificatamente da linee astratte. Lo *yantra* è solo uno strumento per compiere un rito spirituale e sacramentale, un vaso o un recipiente per la visualizzazione di un Dio che il credente invoca con l'occhio interiore. Ma, in senso astratto, secondo la filosofia induista, esso consiste di veri *mantra* e come tale fa parte della divinità.

«In rapporto a tutti gli dèi, lo *yantra* rappresenta ciò che il corpo è per la scintilla di vita, ciò che l'olio è per la luce della lampada [...]. [...] Se si venera la divinità su un seggio separato, senza uno *yantra*, si lacera quanto deve essere riunito, come le membra dal corpo, e si attira su di sé la maledizione divina.»
(*Kularnava tantra*)

Ma ecco che, grazie a un'interpretazione topologica e tenuto conto del posto occupato dalla topologia nelle discipline scientifiche, lo *yantra* del labirinto assume un altro contenuto. Esso include nuove informazioni e la conoscenza a cui permetteva di accedere viene modificata o dislocata. Ciò che era completo e formava un tutto unito si ritrova decentrato e marginale. È cambiata la forma del tutto e il centro si è dislocato.

Ne consegue pertanto che la relativa disciplina spirituale debba mutarsi adeguatamente ed essere adattata al nuovo complesso di

conoscenze e all'uomo moderno. Ma chi sono precisamente quest'uomo e queste conoscenze?

In virtù della nuova sapienza derivante dallo studio del labirinto, non si tratta più di limitarsi a una filosofia della "New Age" che raffronta sincreticamente il vecchio e il nuovo sapere, ma occorre trovare il comune fondamento delle due saggezze. Allora, anche il sapere moderno, dopo esserne stato sconvolto, deve cambiare e adattarsi.

Quest'opera si occupa di labirinti ma allo stesso tempo non può evitare di suggerire i cambiamenti necessari cui ho fatto cenno. Dal momento che presenta nuove modalità di interazione e interpretazione mitologica, essa abbozza anche una teoria linguistica e semiotologica che spetta agli specialisti criticare o approfondire. Il mio libro avvia un'azione e un dialogo, e invoca una risposta; siccome il mito appartiene al linguaggio, tutta la teoria della lingua ne risulta influenzata.

In essenza, è il concetto di "significato" a essere rimesso in discussione. Il segno linguistico rinvierebbe indirettamente a un'immagine interiore in trasformazione, o a una serie di immagini e, in definitiva, al complesso di tutte le immagini possibili, cioè al tutto. Il segno, pertanto, invece di produrre un senso, rappresentandolo, diventa un contenitore, una matrice e uno strumento per realizzare un processo globale. Ritroviamo lo stesso paradosso con cui, in fisica, la luce appare sia come onda, sia come particella. Anche il segno linguistico possiede tale duplice aspetto e può designare e contenere una cosa o una nozione tanto più difficile da individuare quanto più è precisa, o tanto più difficile da precisare quanto più è localizzata; al contempo, però, esso genera un'onda che permea tutto lo spazio e il linguaggio e che può infrangersi per tornare a definire un oggetto. Ogni testo esplorerebbe così un contesto apparentemente indefinito ma anche potenzialmente globale: in questo tutto, che è più della somma delle parti, si trova il senso supremo a cui si riferisce ogni senso relativo. Così, "il mito significa il significato".

Di conseguenza, per giungere a una teoria completa del linguaggio, non possiamo prenderne in esame solo il nostro apprendimento e la pratica che ne facciamo; occorre considerarne la genesi e la vita, ossia ciò che è scomparso, o che esiste fuori dal tempo e dallo spazio. Bisogna escogitare un'alternativa al darwinismo linguistico. Il problema di più ardua risoluzione, come mostra la geometria del labirinto, è che l'origine, la quale è anche il centro e il fine ultimo,

deve essere ricreata e ricostruita a partire dal tutto. Essa non vive e non esiste nel mondo che ne deriva: vi si trova soltanto proiettata e quindi dispersa.

Oggi, il senso delle parole e delle cose muta nuovamente con la topologia e con le nuove dimensioni che i matematici aggiungono a quelle dello spazio-tempo. Tali dimensioni sono il mezzo per esplorare globalmente il tutto. Ma il nuovo significato del linguaggio può essere scoperto solo nella pluridimensionalità. Come Cantor, che per questo venne aspramente criticato, i matematici dovrebbero diventare anche filosofi e linguisti. Se è giusto costruire modelli e strumenti matematici capaci di produrre risultati, bisognerebbe capire, come farebbe un apprendista stregone, in che modo tali sistemi cambiano la realtà e in che modo la realtà e la forma dell'infinito possono essere scoperte, e non solo inventate; nel labirinto le nuove dimensioni appaiono e proliferano nel corso di un procedimento che divide e separa. Quando vengono solo aggiunte, non producono che un dedalo.

Quindi è d'uopo indagare se la geometria del labirinto venga riprodotta dalla natura, che copierebbe così un processo della coscienza. Se l'esperienza favorisce un cambiamento negli oggetti osservati, lo stesso avviene per il modello, che rimane inseparabile dall'esperienza.

Come si dice nel mito dei Dogon, non siamo solo "noi" a «bagnarci nel linguaggio» (N. Bohr), ma anche le nostre tecniche e i nostri strumenti. È vano atteggiarsi a profeti ma, contrariamente al monito elevato da numerosi filosofi, è appunto con una presa di coscienza dei nuovi strumenti e delle nuove tecniche, intesi come prolungamento della nostra individualità e come mezzo per accedere alla coscienza, che si svelerà l'avvenire e l'uomo futuro riscoprirà la sua dimensione spirituale:

«Vedete come anche l'uomo è una macchina e che basta attivare superficialmente una ruota per far girare altre ruote al suo interno». (U. Eco, *L'isola del giorno prima*)

INDICE

<i>Prefazione</i>	7
-------------------------	---

<i>Introduzione - Il labirinto di Gotland</i>	9
---	---

PARTE PRIMA – L'ENIGMA DEL LABIRINTO

I.	L'enigma	13
II.	Il labirinto non è un dedalo	26
III.	L'equazione e la soluzione	30
IV.	Il senso e la via del mito	33
V.	La cosa intermedia	37
VI.	L'intreccio del mito	47
VII.	L'eterno ritorno	54
VIII.	La fisica e l'antropologia	58

PARTE SECONDA – LA SOLUZIONE: IL NODO

IX.	Enea e Malekula	67
X.	I vivi e i morti	76

INDICE	253
--------	-----

XI.	Il <i>puzzle</i> dei miti	79
XII.	I tracciati <i>nahal</i>	86
XIII.	Il tempio dei nodi	92
XIV.	A proposito dei nodi	98
XV.	L'origine della lingua dei Dogon	107
XVI.	La lingua occulta della natura	114

PARTE TERZA – LA TECNICA E IL CAMMINO

XVII.	Il filo e la tecnica di Arianna	123
	<i>La tecnica</i>	125
	<i>I quipu e i nodi a quattro incroci</i>	128
	<i>Si ottiene la via del labirinto partendo da un nodo di cravatta</i>	130
	<i>Significato dell'incrocio</i>	134
XVIII.	L'incrocio	146
	<i>Prima interpretazione: girare attorno al nodo o alla corda</i>	148
	<i>Seconda interpretazione: un movimento giroscopico del nodo</i>	150
	<i>Terza interpretazione: il cammino del labirinto rappresenta il nodo che si rinserra</i>	152
	<i>Quarta interpretazione: un salto all'interno del nodo</i> ...	156
	<i>La sostituzione della struttura nodale con un sistema di anelli</i>	159
XIX.	Il tempo	166
	<i>Il tempo e l'eternità, l'incrinatura</i>	166
	<i>Il tempo nell'antica Grecia: l'uno e le altre cose</i>	170
	<i>Il tempo ciclico e i sistemi di anelli</i>	175
XX.	L'asse e il recinto	180
	<i>La realtà e la polarità</i>	182

	<i>Gli assi: cause o effetti</i>	184
	<i>Il centro</i>	187
XXI.	Il secondo labirinto degli Hopi	190
XXII.	Il vero dedalo è un nodo a quattro dimensioni	196
	<i>Perché un nodo a quattro dimensioni?</i>	201
	<i>Diversi aspetti della realtà</i>	204

PARTE QUARTA – L'IMMAGINE DEL MITO

XXIII.	L'immagine, il tutto, l'aspetto mutevole	211
XXIV.	La <i>Gestalt</i>	221
XXV.	La palla da tennis e il cammino della Grande Madre ..	226
XXVI.	L'inversione	233
XXVII.	Il labirinto nella pittura	239
	<i>Epilogo</i>	247